UTSA Libraries
1 0000 00315960 3

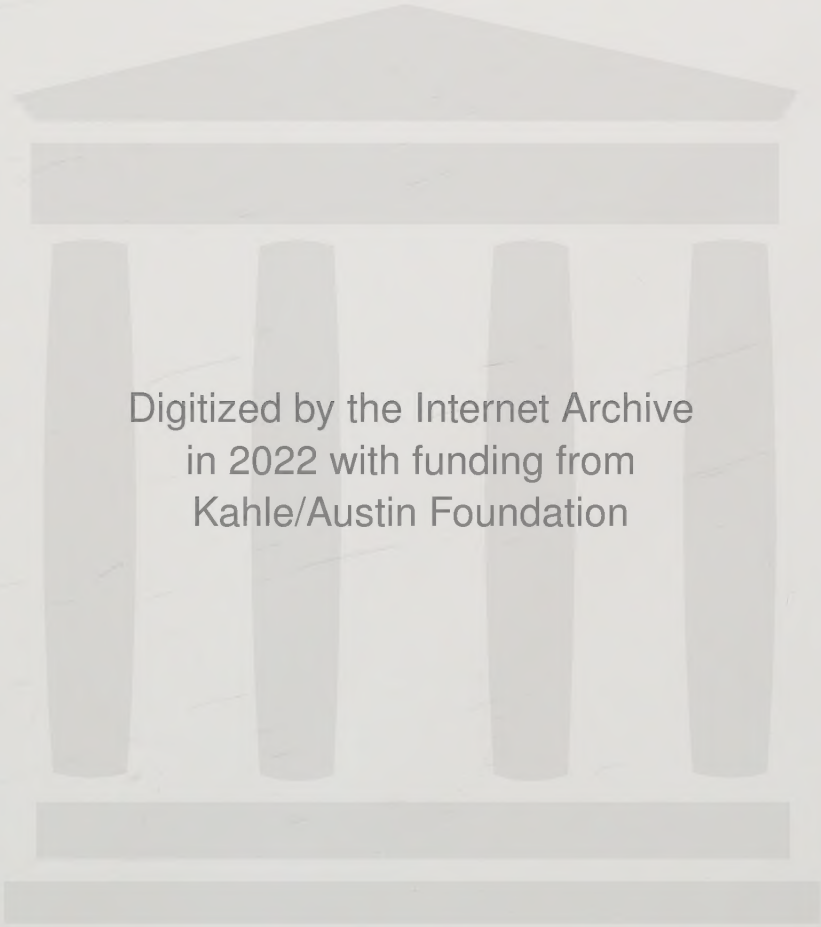
Diana González Martín

Emancipación, plenitud y memoria
Modos de percepción y acción a través del arte

los ojos en las manos

Estudios de Cultura Visual

05


Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/emancipacionplen0000gonz

EMANCIPACIÓN, PLENITUD Y MEMORIA

Modos de percepción y acción a través del arte

Diana González Martín

LOS OJOS EN LAS MANOS
Estudios de Cultura Visual
5

Los ojos en las manos, paráfrasis de la sinestesia con la que el poeta mexicano Xavier Villaurrutia calificaba la obra fotográfica de su paisano Manuel Álvarez Bravo, al que sentía avanzando así entre las cosas, cual santo medieval decapitado que caminara acarreando su cabeza bajo el brazo, ampara una colección de publicaciones que realicen una similar traslación y cruce de sentidos. Reúne estudios en los que se produzca la interacción de lenguajes visuales con otros modos y maneras de la codificación cultural: fotografía y arte urbano, cine y publicación impresa, plástica y tecnología, performance y arquitectura, o cualquiera de las maneras interconectadas e híbridas en que la representación moderna marcha, como un Dionisio contemporáneo, con su cabeza entre los dedos.

DIRECTORES

Beatriz González-Stephan *Rice University, Houston*
Luis Duno-Gottberg *Rice University, Houston*

CONSEJO EDITORIAL

Jens Andermann *Universität Zürich*
Natalia Brizuela *University of California, Berkeley*
Jorge Coronado *Northwestern University, Chicago*
Paola Cortés-Rocca *University of San Francisco*
Andrea Cuarterolo *Universidad de Buenos Aires*
Fares el-Dahdah *Rice University, Houston*
Beatriz Jaguaribe *Universidade Federal do Rio de Janeiro*
Ana López *Tulane University, New Orleans*
Juana Suárez *New York University*
Sandra Szir *Universidad de Buenos Aires*

EMANCIPACIÓN, PLENITUD Y MEMORIA

Modos de percepción y acción a través del arte

Diana González Martín

Iberoamericana Vervuert

Esta colección se edita en colaboración con Rice University.
This series is published in collaboration with Rice University.

La publicación de este libro ha sido cofinanciada por el grupo de investigación *La memoria novelada* del Instituto de Comunicación y Cultura (Institut for Kommunikation og Kultur) de la Universidad de Aarhus y por el Consejo de Investigación para la Cultura y la Comunicación de Dinamarca (Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation, FKK).

Derechos reservados

De esta edición
© Iberoamericana, 2015
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2015
Elisabethenstr, 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-907-5 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-443-9 (Vervuert)
Depósito Legal: M-23571-2015

Diseño de cubierta: Marcela López Parada
Imagen de cubierta: Detalle de la pintura *pictorial-time intervention#2* 2014. © Diego Roig Monllor

---

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro

Impreso en España

Library
University of Texas
at San Antonio

Índice

Índice de ilustraciones 9

Prólogo 11

I. La recepción política del arte 15
El desencanto de la filosofía 17
Arte bello y arte extraño 22
La violencia de la performance y el horror 36
La soledad de la literatura y su irresponsabilidad 41
El desplazamiento hacia el lugar del otro 47
La conjunción entre ética y estética 56
La verdad del arte y la política de la recepción 60

II. Tiempo de plenitud y de vacío 69
¿Dónde estamos: modernidad, posmodernidad, altermodernismo, metamodernismo? 70
El instante de la rememoración: una reformulación del espacio-tiempo .. 80
Los creadores y receptores de arte como generadores (y no sufridores) de espacio-tiempo 90
El tiempo reversible y el espacio creado 99
Comparación transversal y múltiple: la espacio-temporalidad plena de la escritura y la pintura 110

III. Memoria emancipadora 123
Memoria como conocimiento, imaginación y creatividad 124
Modos de sucesión temporal y modos narrativos 132
La materialidad de la memoria como presencia (no como representación) 141
La recepción del arte presentacional como un reconocimiento del otro (entendimiento entre memorias transnacionales compartidas hacia la emancipación) 151
Por una espacio-temporalidad plena mediante una memoria emancipadora: un futuro *est-ético* 161

Bibliografía 169

Índice onomástico 175

Índice de ilustraciones

Marat /Sebastião. Vik Muniz (2008) 27
Ile-Ife Park. Lily Yeh (2000) 30
Long Live Chairman Mao! Hu Ming (2008) 49
La geometría de la conciencia. Alfredo Jaar (2010) 76
Reflection of the Past. Chiharu Shiota (2012) 84
Over the Continents. Chiharu Shiota (2008) 85
Sillas vacías del Palacio de Justicia. Doris Salcedo (2002) 87
Der Vorhang. Neo Rauch (2010) 114
Detalle de *Neue Rollen.* Neo Rauch (2010) 116
Detalle de *Das Neue.* Neo Rauch (2010) 119

Prólogo

Son muchas las propuestas que en los últimos años acuden a trazar un panorama más esperanzador en el contexto de crisis profunda que atravesamos. Todavía más abundantes son las críticas a nuestra incapacidad como colectivo global de hacerle frente y de convivir los unos con los otros en solidaridad. Lo más difícil no es ya detectar el problema, sino proponer soluciones. Las páginas que siguen pretenden ser nada menos que una alternativa –otra más– al cúmulo de ellas, pues son siempre escasas a juzgar por la gravedad de la situación. Ésta nos urge y nos insta a involucrarnos desde los ámbitos profesionales de los que provengamos en la formulación y la puesta en práctica de ideas innovadoras que hagan resurgir la confianza en nosotros mismos como sociedad. Idealmente tales ideas son más convincentes y sólidas cuando se elaboran en colectividad, ya que nos atañen a todos y poseen una envergadura y magnitud que trasciende la individualidad. Este libro, en cambio, es resultado de una autoría individual –la mía– y como tal está exento de la riqueza que le hubiera proporcionado un trabajo en conjunto, como suele suceder en los proyectos científicos, en los que cada integrante aporta su esfuerzo y visión al grupo. Los proyectos colectivos escasean en humanidades; sin embargo, este estudio, aunque individual, se ha nutrido durante dos años de una investigación dentro de un grupo basado en la Universidad de Aarhus (Dinamarca) y con proyección internacional mediante colaboraciones con investigadores de España, Alemania, Italia, el Reino Unido y Argentina. La Memoria Novelada, nombre del grupo, ha centrado su investigación durante más de tres años en la novela memorialista española sobre la Guerra Civil y el franquismo. Dentro de este marco, concreto pero flexible, he desarrollado mi propuesta abarcando otras artes además de la escritura

literaria, como son la pintura y las artes escénicas, y he optado por un significado amplio de arte "memorialista" entendiéndolo no únicamente como aquél que da cuenta del recuerdo y testimonio de la brutalidad y el horror perpetuados por guerras y dictaduras militares, sino que integra también la rememoración de cualquier transformación social que aspira a pasar de la injusticia a la justicia, de la indecencia a la decencia, y que es artísticamente exigente. De este modo me ha sido posible trazar una comparación entre distintas artes con el fin de explorar su especificidad en procesos de transformación social y profundizar en el sentido de lo que verdaderamente puede querer decir "arte político". Indagando en los orígenes de la democracia, que se defiende todavía en Europa como rasgo identitario, he querido saber por qué filosofía y política –dos actividades esenciales para nuestra identidad europea, occidental– han dejado hace tiempo de ir de la mano. Si desde aquella primera escisión, que se remonta al juicio y a la condena de Sócrates, la filosofía se ha entendido primordialmente como actividad del pensamiento y la política como acción es preciso un replanteamiento de ambas que venza una dicotomía tan estricta. La indagación contenida en las páginas que siguen entiende la filosofía como un modo valioso de observar y comprender el mundo, y no como una teorización meramente especulativa que lo conceptualiza. Una dicotomía lleva a otra, pues no se trata de una oposición aislada entre dos conceptos, sino de todo un sistema de pensamiento que prepondera en la tradición de Occidente: la racionalidad enraizada en la Grecia clásica. Otras divisiones dicotómicas, en realidad derivadas de aquélla, son alma y cuerpo, ojos y manos, sujeto y objeto, ética y estética, palabra e imagen.

La superación de tales dicotomías no es un asunto fácil de abordar y todavía lo es menos si, una vez alcanzada, queremos ser capaces de llevar nuestro pensamiento todavía más lejos y actuar coherentemente. A este respecto el arte se presenta –a mi entender– como el medio en el que mejor se funden y desaparecen estas dicotomías y, por tanto, encierra la posibilidad de transformar realidades sociales mediante la propuesta de nuevos modos de percepción y de acción. En efecto, el arte aúna pensamiento y acción. No todo arte, también es cierto. Este libro se ocupa de manifestaciones artísticas memorialistas que profundizan en la armonía entre pensamiento y acción, concibiéndolos como actividades indisociables. A partir de la reflexión sobre tales manifestaciones propongo una reformulación de la noción de "emancipación" que, tal y como la concibió el proyecto promulgado por la Ilustración, situó a la tecnología como medio para alcanzar la autonomía y la felicidad del ser humano. Es urgente ahora ejercer la emancipación al margen de la tecnología y desde una responsabilidad solidaria con los otros. La emancipación, así como la democracia, no son –a juzgar por nuestra historia– inherentes al ser humano, sino que deben aprenderse y practicarse continuamente. Si el arte es hoy

el medio en el que mejor se unen filosofía y política, indudablemente se presenta como un ámbito en el que aprender y ejercer la práctica de la emancipación y los valores democráticos. En este sentido el arte memorialista más innovador supone un medio único, pues integra tanto a vencedores como a vencidos en una revisión de la historia y del arte en sí que trasciende la condenada repetición de una jerarquía entre poderosos y sometidos, arte culto y arte popular, la cual no nos proporciona una visión esperanzadora de futuro. Asimismo, el replanteamiento de la noción de "memoria" y la reflexión sobre los procesos de rememoración en el arte memorialista contemporáneo nos proporciona una visión del tiempo coherente con una emancipación responsable y solidaria que integra a los otros asumiendo sus diferencias. Armonizar nuestro "ser en soledad" y nuestro "vivir juntos", empleando la noción de Arendt, debería ser nuestro objetivo más preciado.

En la articulación de esta propuesta de emancipación social y política a través del arte memorialista más exigente he delimitado tres partes fundamentales que son cada una piezas del mismo engranaje. La primera trata sobre la conjunción entre ética y estética en un intento de comprender la especificidad del arte en procesos de transformación social. Paralelamente reflexiono sobre qué significaría una recepción política del arte, sin olvidar que arte significa ante todo "técnica" y que, por mucho que quiera comprometerse con la sociedad para intervenirla, su peculiaridad radica en una depuración de sus recursos estéticos como único modo de ser también ético. La segunda parte se centra en una reflexión sobre el tiempo desde nuestra contemporaneidad, pues tratar sobre procesos de rememoración implica abordar necesariamente el funcionamiento de las temporalidades que generan. He denominado *espacio-temporalidad plena* a un modo de percepción que trasciende la común división espacio-tiempo y que me parece definitoria de la creación y la recepción del arte memorialista que interesa en estas páginas. Cuestiones como la *reversibilidad* del tiempo mediante la recepción activa del arte son fundamentales para el ejercicio de emancipación que debe proporcionarnos un vivir juntos más solidario. En un momento en que una de las preocupaciones primordiales como sociedad es nuestra recapacitación para lograr perfilar un futuro esperanzador, una noción del tiempo en plenitud que suponga la no jerarquía entre pasado, presente y futuro es –desde mi punto de vista– esencial. También decisiva es la lectura acertada de la realidad que vivimos y del mundo que habitamos para ser conscientes de adónde nos estamos encaminando como colectivo. De ahí que también haya dedicado unas páginas a pensar concienzudamente en qué tiempos estamos viviendo exactamente y cómo se nos ocurre denominarlos: ¿modernidad, posmodernidad, altermodernismo, metamodernismo? Finalmente, la última parte del engranaje que es este libro está dedicada a la definición, la reflexión y el funcionamiento de lo que he llamado una *memoria emancipadora*: un ejercicio de rememoración que prescinde de la recons-

trucción de hechos o de recuerdos (es decir, de causas y efectos) confiriendo total libertad de discernimiento en el sujeto para delimitar su identidad.

Así pues, el deseo primordial que enhebra estas páginas y articula sus tres fases principales es la formulación de nuevos modos de percepción y de acción social potencialmente manifestados en el arte memorialista contemporáneo como son la percepción y acción de una *espacio-temporalidad plena* y de una *memoria emancipadora*. Al fin y al cabo, si la política no es actualmente una alternativa debido al desencanto que ha provocado la degeneración y corrupción de la democracia, no significa que el problema sea la política en sí, sino el modo en que la hemos entendido y practicado. Y si la filosofía tampoco se presenta como una alternativa para proporcionarnos modos de pensamiento y de vida convincentes que nos hagan ver y vivir más claro y más allá de estos momentos de crisis se debe probablemente a su voluntario aislamiento del espacio público. Lo mismo podríamos decir del arte, concentrado en manos de poderosos y mercantilizado hasta la saciedad o reservado para los receptores más esnobs o elitistas. Y, sin embargo, nuestra reivindicación de libertades, de un vivir juntos más decente y de una sociedad más integradora y más justa sólo puede responder a valores humanos. La creatividad y la imaginación son, de entre ellos, los más sustancialmente representativos de lo que entendemos por ser humanos y es el arte el ejercicio más libre y creativo de nuestra imaginación. Necesitamos, en efecto, echarle mucho ingenio a la situación de crisis global y local que atravesamos para que economía, política, filosofía y cultura se articulen sin jerarquías y trabajen conjuntamente para la felicidad del mundo. Las páginas que siguen se encuentran en la encrucijada de unos tiempos de incertidumbre y desesperación y proponen el desafío de la esperanza.

I
La recepción política del arte

La división entre ética y estética parte de un desencanto. El mismo que nos hace separar alma y cuerpo, ojos y manos, sujeto y objeto. Tradicionalmente hemos asumido tal separación refugiándonos en un escepticismo intrínseco a Occidente, pero hemos querido también trascenderlo y reconciliar ambas partes. Acerca de este desencanto, de lo que revela y promete su reconciliación, trata esta primera parte. La columna vertebral que la sostiene se constituye a lo largo de la reflexión sobre la conjunción (o identificación) entre ética y estética. La médula que le da vida, en cambio, se fundamenta en la convicción de que el arte es el dominio en donde esta conjunción es más perfecta y, precisamente por ello, encierra la posibilidad de transformar realidades sociales y políticas. Estas páginas albergan un desafío, que suele ser impuesto como una prohibición desde determinados círculos de poder económico, pero que, recorrido y asumido, libera y hace descender al arte de sus alturas para entrometerse en nuestra cotidianidad y modificarla de un modo sutil y profundo. Como trasfondo –en un plano alejado pero persistente–, estas páginas están también atravesadas por el horror y la brutalidad de los totalitarismos del siglo xx y de su encubierta continuidad todavía hoy. El arte que puede imponerse al horror y a la brutalidad no es únicamente –ni necesariamente– aquél que los relata de un modo explícito, sino aquél que los desafía. Quedan todavía muchos matices por pensar y muchas preguntas por hacer.

¿Puede el arte intervenir el mundo? ¿Puede llegar a ejercer una influencia sobre él hasta el punto de transformarlo? Quizá sean éstas preguntas formuladas de

modo demasiado general y, por lo tanto, no nos lleven a ninguna parte. Para, por el contrario, sacar algo en claro de una cuestión que ha ocupado a artistas, teóricos o filósofos desde Platón a Dalí, pasando por Nietzsche y Rilke, culminando en Bajtín y madurando a partir del giro performativo de las artes y en *performers* como Marina Abramović y Nobuko Miyamoto, deberíamos centrarnos primero en preguntas parciales y más legítimas desde un punto de vista no ya sólo filosófico, sino también político. A pesar de que aunar filosofía y política puede parecer ahora un error metodológico, me parece el único modo de explorar la conjunción entre ética y estética. Si la filosofía abarca ambas categorías, es la política la que las activa en el contexto social. Desde esta intención sería equivocado plantearse la incidencia *directa* del arte sobre el mundo, pues sólo tendríamos en cuenta su dimensión política y tal pretensión consideraría el arte como un instrumento al servicio de nuestra realidad física. Pero el arte[1], que a mi entender podría definirse como la puesta en práctica más libre de nuestra imaginación, apela fundamentalmente a nuestras conciencias (incluso el arte de la performance, a pesar de que es más directo, más físico, más activo). Son las conciencias las susceptibles de ser influidas y transformadas y éstas, a su vez, las que intervienen y cambian el mundo. Aun así, como la conciencia es inmaterial y a menudo quisiéramos que esa influencia del arte en ella se viera reflejada de un modo visible para nuestros sentidos sensoriales, queda, pese a todo, una pequeña resistencia, una voluntad de lanzar la pregunta sin más prolegómenos ni matizaciones: ¿puede el arte intervenir el mundo? Ejemplo de una intervención literal, física, sería el Land Art de, por ejemplo, Robert Smithson. El soporte del artista es la misma tierra, que se convierte en material moldeable y visiblemente transformado. Una playa que rompe su frontera lineal con el mar para extender su brazo y permitir que el caminante pasee sobre las aguas mientras su conciencia se abre y se eleva viéndose a sí mismo a vista de pájaro aventurándose por una curvatura que conforma una espiral.

Sin embargo, a pesar de la concreción y la materialidad de esta imagen, no es esta transformación a la que pretendo referirme aquí; ni tampoco a aquella otra, más sutil, que, también instrumentalizando el arte, lo convertiría en un medio para alcanzar unos fines fuera de sus límites estéticos. Pretendo, en cambio, resituar las categorías filosóficas –pero también políticas y artísticas– de la ética y la estética con la intención de comprender la posibilidad transformadora del arte después del

1. El arte al que me refiero no comprende todas las manifestaciones artísticas, sino aquéllas más ambiciosas y logradas desde una postura del artista y del receptor en que ética y estética se identifican como una sola categoría múltiple, no dual, que en sí misma encierra la posibilidad de influir en contextos sociales hasta el punto de transformarlos.

giro performativo fechado alrededor de los años setenta. De ese nuevo giro, lo que me parece más significativo es que proporciona una redefinición de las artes, entendiéndolas como un ámbito que comprende tanto la contemplación absorta como la acción, comúnmente separadas hasta entonces. La *estética relacional* que define Bourriaud no sólo atañe a las instalaciones artísticas, sino que se expande –pienso– a todo arte contemporáneo que oponga una resistencia al sistema político establecido. El foco de atención ha dejado de ser la obra y ha pasado a ser el receptor. Un receptor que, acostumbrado a las nuevas tecnologías, busca la interactividad en todo aquello que le rodea, frustrándose incluso si una pintura no le ofrece la posibilidad de implicarse activamente en ella. Interacción, sin embargo, no presupone siempre una *acción implicada* por parte del receptor. Para tal implicación es necesaria una ética que haga de esa interacción un discernimiento en la conciencia del que mira y actúa. Desde mi punto de vista, una ética de la recepción contemporánea debería considerar que mirar y actuar son ahora un mismo movimiento. Algo que sigue siendo difícil de entender para una tradición que divide mirada y acción. De ahí que me ocupe antes de indagar en el origen de esa tradición para dilucidar en qué consistió esa división entre acción y pensamiento en Occidente y que esta pesquisa me lleve a la decisión de Platón de expulsar de su República a los poetas. Y, más allá de este origen, la investigación me devuelva a pensar en la naturaleza de los totalitarismos más recientes de nuestra historia y haga surgir la interrogación de por qué todas las dictaduras han contado con una fuerte censura del arte disidente y una propaganda cultural al servicio de su ideología. No deja de parecerme una paradoja este temor a la capacidad de influencia del arte en la sociedad a la vez que se le ha negado reiteradamente su posibilidad transformadora. Estas páginas no pretenden ser un alegato del poder transformador del arte, ni siquiera de su importancia hoy en día, sino una comprensión de ambos desde la exploración de su especificidad e interrelación con otros discursos que conforman la urdimbre del mundo contemporáneo. Sabiendo de antemano que la hibridez de una teoría a caballo entre la filosofía y la política no aspira a la comprensión total de aquello que se propone comprender. Ni mucho menos desea comprobar y detener la especulación en la constatación de los ejemplos que utiliza. Esta hibridez sabe que se aventura por lo incognoscible.

El desencanto de la filosofía

El arte es poderoso. También es artificioso, pues es ante todo técnica. La τέχνη (*techne*) era entendida por los griegos como la práctica, el artificio y la habilidad propia, por ejemplo, de los rapsodas y de los oradores. Tal recurso, exclusivamente estético, podía ser moralmente reprobable cuando no estaba puesto al servicio de

fines éticos. En esta demarcación entre ética y estética radica la querella que mantuvo Platón con Gorgias, y con los sofistas en general. Pretender delimitar la ética y la estética como categorías separadas es a menudo tan arduo como extirparle el fondo a la forma y propio de un pensamiento dicotómico que entiende el mundo como una estructura cuyas partes son divisibles y perfectamente categorizables. Ha ocurrido mucho desde que Platón formulara su idea de República mediante delimitaciones y exclusiones, pero considero importante detenernos brevemente en la tesitura de la Atenas del siglo v a.C., antes de reflexionar sobre el alcance político del arte durante la primera década del siglo XXI. En aquel entonces, el acatamiento sumiso que hizo Sócrates de su condena y las consecuencias de ello en la filosofía de Platón constituyeron un germen interesante para nosotros en lo que respecta a la distinción o la identificación entre ética y estética. Y, más allá, en si el arte es o no político. ¿Contemplar un dibujo o una pintura son actos políticos? ¿Es política la actitud que impulsa a alguien a abrir un libro y mantener un diálogo consigo mismo mediante la inmersión en la lectura? Pienso que la clave del problema, de nuestra dificultad de atribuir al arte un poder visiblemente transformador, radica en una separación tradicional entre el hombre de acción y el hombre de pensamiento. O quizá en querer ver en un acto político explícitamente una acción y no una contemplación absorta. Considero que si hablamos de transformación social hablamos directa o indirectamente de política, porque en la esencia misma de la política yace la voluntad de realizar cambios en la vida de las personas y la colectividad que conforman esas personas. Generalmente las delimitaciones entre arte, política y filosofía han llegado hoy a tal grado de inflexibilidad que parece descabellado confundir sus límites, pero en realidad existe una clara influencia entre ellos y únicamente en su interacción reside el verdadero cambio social. ¿Es el arte algo ligado exclusivamente a la contemplación o a una experiencia estética efímera? ¿Es el ejercicio político algo ligado inexcusablemente a la acción?

Platón no expulsó de su República ideal a todos los poetas, sino a los autores de *poemas imitativos* (Goyes Narváez 2008, 91). El motivo –de sobra conocido– fue que este tipo de poemas apelan a las pasiones y no a la razón y, en consecuencia, el pensamiento del receptor se obnubila demasiado como para discernir razonable y sabiamente y cultivar, así, su virtud. Es importante el hecho de que, como explica Goyes Narváez, Platón reclamó, en cambio, a los poetas épicos y sobre todo a los líricos. Estos últimos, los *inspirados*, no *imitan ni crean ficciones*, sino que *enuncian*. Platón se formó con la poesía de Homero, al que más tarde rechazó por proclamar sombras de lo real y apelar a las pasiones.

> Puesto que hablo para vosotros, que no me vais a acusar ante los poetas de la tragedia ni ante todos los demás poetas imitativos, diré que parece que todo ese tipo de poesía

> es una ruina para el pensamiento de quienes la escuchan y no tienen como antídoto el conocer qué es auténtica realidad (Platón, *La República*, X, 595b).

No sorprende que Platón se refiera a la "auténtica realidad" en oposición a la imitación de ésta, pues opone "pensamiento" y "verdad" a "pasiones" y "sombras de lo verdadero". También habla de "la magia de la poesía y la pintura" (602d), cuyo antídoto no es otro que "medir, contar y pesar" con "la parte racional del alma" (603a). Obviamente otra de las oposiciones vertebradoras de la filosofía de Platón es la que distingue entre cuerpo y alma. En el fondo, distinguir entre ética y estética es –en mi opinión– separar el alma del cuerpo. O disociar las manos de los ojos, lo que, en opinión de Rancière, limita el margen de acción y de libertad de las personas, relegándolas a su condición social predeterminada[2]. Más adelante volveré a este asunto, así como a la soberana influencia que tal distinción ha tenido en Occidente hasta bien entrado el siglo xx. Ahora, sin embargo, sí me parece crucial aclarar la otra parte, no tan evidente, del motivo que inclinó a Platón a forjar una República ideal en la que no había cabida para los poetas imitativos. Hannah Arendt arroja luz sobre ella de un modo inusitado y, de paso, nos lleva a reflexionar sobre si la distinción entre política y filosofía no habrá provocado los mayores horrores de los totalitarismos del siglo xx. La separación abismal entre filosofía y política se abrió, según Arendt, con el juicio y la condena de Sócrates:

> Nuestra tradición de pensamiento político comenzó cuando la muerte de Sócrates hizo que Platón perdiera la fe en la vida dentro de la polis y, al mismo tiempo, pusiera en duda ciertas enseñanzas fundamentales de Sócrates. El hecho de que Sócrates no hubiese sido capaz de persuadir a sus jueces acerca de su inocencia y sus méritos, los cuales eran bien obvios para el mejor y más joven de los ciudadanos de Atenas, hizo que Platón dudara de la validez de la *persuasión* (2008, 44).

Para los griegos de entonces la retórica era el arte de la persuasión y su diosa, Peithσ, contaba con un templo propio en Atenas. El discurso político de la Atenas del siglo v a.C. tenía una forma específica que se constituía en el verbo *peithein* (persuadir). La buena retórica, la que sería útil para la República ideal y que Platón denominó *psicagogia* (formación de las almas mediante la palabra) (Barthes 1982, 14), es la que describe Sócrates al final de su discurso en el *Fedro*. Más allá de ella no distingue entre retórica y sofística, pues ambas se ejercen con vacuidad y se aprovechan de la debilidad del alma humana. De hecho, a simple vista, el principal

2. Rancière hace una reflexión valiosa para la dialéctica entre ética y estética en "Pensar entre disciplinas" (en Rancière 2007).

motivo que lleva a Platón a condenar la retórica de su tiempo coincide con el que le hace repudiar la poesía imitativa: ninguna de ellas tiene como fin último la consecución de la verdad. Pero tras una lectura más atenta del *Fedro* y del *Ion*, la saña de Platón contra los poetas expresada en *La República* parece atenuarse mediante matizaciones reveladoras para lo que nos ocupa aquí. La conclusión del *Fedro* a este respecto es que tanto los filósofos como los poetas *inspirados* ocupan el nivel más elevado en la jerarquía de las almas: ambos pretenden la verdad, pero mediante técnicas distintas. Fedro está totalmente equivocado en este sentido y es precisamente Sócrates quien le abre los ojos:

> Sobre esto, amigo Sócrates, he oído decir lo siguiente: a quien va a ser orador no le es necesario aprender lo que es justo en realidad, sino lo que podría parecerlo a la multitud, que es precisamente quien va a juzgar; ni tampoco las cosas que son en realidad buenas o malas, sino aquellas que lo han de parecer. Pues de estas verosimilitudes procede la persuasión y no de la verdad (1998, 238).

La multitud que menciona Fedro consistía en personas escogidas al azar, respetando la organización democrática de la sociedad griega de entonces, que muchas veces no eran nada instruidas ni versadas en temas judiciales[3]. Teniendo en cuenta esto, era mucho más fácil, pues, hacer pasar lo falso como verdadero para quien dominara el arte de asombrar mediante las palabras. A este orador precario a ojos de Platón, Sócrates contrapone en las conclusiones de su discurso la preparación previa que debe seguir el orador ideal:

> Hasta que no se conozca la verdad de todas y cada una de las cosas sobre las que se habla o se escribe; se tenga la capacidad de definir la cosa en cuanto tal en su totalidad; se sepa, después de definirla, dividirla en especies hasta llegar a lo invisible; se haya llegado de la misma manera a un discernimiento de la naturaleza del alma; se descubra la especie de discurso apropiada a cada naturaleza; se componga y se adorne según ello el discurso, aplicando discursos abigarrados y en todos los tonos al alma abigarrada, y simples a la simple; hasta este momento, será imposible que el género oratorio sea tratado, en la medida que lo permite su naturaleza, con arte, tanto en su aplicación a la enseñanza como en su aplicación a la persuasión (1998, 271).

Sócrates habla de discursos "capaces de defenderse a sí mismos y a su sembrador" porque van "unidos al conocimiento". Además, para que "el género oratorio sea tratado, en la medida que lo permite su naturaleza, con arte" es imprescindible un profundo ahondamiento en la verdad, ya que en ella debe basarse cualquier

3. A este tema dedica unas útiles líneas López Eire (1997, 15-16).

discurso. En estas palabras de Platón en boca de Sócrates se reclama una imbricación exacta entre ética y estética mediante un *discernimiento* que busca la identificación entre la verdad que pretende transmitir el orador y el discurso que lo reviste, así como la adecuación de ambos al alma y la disposición del receptor. Al hilo de esta declaración de intenciones parece obvio preguntarse: ¿por qué Sócrates fue condenado si pretendía un bien basado en la verdad y sabía cómo transmitirlo al auditorio? ¿Era verdaderamente sensato por pretender algo así?

La vida política ateniense había sufrido un declive durante el lapso temporal que va desde la muerte de Pericles al juicio y condena de Sócrates: la polis dejó de necesitar al filósofo (Arendt 2008, 63). El mismo Sócrates no era partidario de una verdad universal, sino de la educación paulatina de la *doxa* (opinión) y fue esta *doxa* mayoritaria la que le condenó, de ahí que acatara su condena para respetar hasta el final una coherencia que había defendido durante toda su práctica filosófica. Esta coherencia socrática es tanto ética como estética, pero a partir de este momento las posibles diferenciaciones entre ambas categorías se acentúan de un modo explícito. Es cierto que para Sócrates la oratoria era fundamentalmente ética, del mismo modo que lo fue después para Aristóteles, o dicho de otro modo, la persuasión retórica era un recurso al servicio de la ética y en el discurso del filósofo ambas debían entrelazarse de un modo eficaz. El orador es el más hábil en el uso de la palabra y debe emplear esta habilidad, según Aristóteles, para el bien de sí mismo y de los oyentes. No debería sorprender que en su *Retórica* separe oratoria y persuasión (Aristóteles 2002, 51), pues fue la persuasión –la estética– la que le falló a Sócrates en su defensa y no sus buenas razones ni su verdad. Tiene lugar aquí una escisión fatal entre ética y estética que lleva al filósofo a desencantarse de la polis y a apartarse de ella. La política queda en manos de la verosimilitud y no de la verdad. A Aristóteles se le atribuye la afirmación de que los atenienses no pecarían dos veces contra la filosofía, pues no dudó en abandonar Atenas cuando se halló en peligro de un juicio similar al que condenó a Sócrates (Arendt 2008, 64). Este último respetó la *doxa* hasta sus últimas consecuencias. Puede que haya sido el filósofo más democrático de la historia, pero su firme coherencia no fue el legado que dejó tras morir, sino que más bien legó el rechazo profundo a su condena, la pérdida de fe de Platón ante una polis que fue capaz de condenar a alguien como Sócrates. Si Platón no hubiera tenido esa aversión incondicional a los sofistas, el juicio y condena de Sócrates le hubieran servido como evidencia de que Gorgias tenía razón en muchos detalles fundamentales: el logos, entendido como discurso y pensamiento en uno para la filosofía ateniense de entonces, también puede ser únicamente discurso y librarse de sus referentes creando lo que no existe, ni es verdad, ni es defendible desde un punto de vista ético. Varios hechos a lo largo de nuestra historia parecen indicar que a menudo ese logos independiente ha sido –y continúa siendo– el

que finalmente ha encaminado nuestra política, nuestra sociedad y nuestra cultura a lo que son hoy.

Si Platón –y no Sócrates– ha sido uno de los filósofos más influyentes en Occidente, parece que se deba –en mi opinión– a que parte de su filosofía casa perfectamente con otra gran influencia en nuestra cultura: la religión cristiana. Tanto en la filosofía platónica como en la religión cristiana es indiscutible la separación entre alma y cuerpo, que hasta los inicios del siglo xx no fue puesta en cuestión de un modo serio. Mientras la religión cristiana se apodera del alma para someter al cuerpo; la filosofía platónica eleva el alma a un plano superior al cuerpo. Quizá la condena de Sócrates convirtió a Platón en un filósofo menos democrático y en alguien que contribuyó a una profunda escisión entre filosofía y política, todavía patente en nuestros días. Como explica Arendt:

> La metáfora platónica de un conflicto entre cuerpo y alma, construida originalmente para expresar el conflicto entre la filosofía y la política, tuvo un impacto tan grande en nuestra historia religiosa y espiritual que eclipsó la experiencia de base de la cual surgió, del mismo modo que la misma división platónica del hombre en dos ensombreció la experiencia original del pensamiento como diálogo del dos-en-uno, el *eme emautσ*, que es la raíz misma de todo ese tipo de divisiones (Arendt 2008, 65).

Platón construyó sobre el papel una República ideal, la cual, a diferencia de la polis ateniense de la que huyó después de la muerte de Sócrates, expulsa a los poetas imitativos en vez de a los filósofos. Pero la motivación de una República así no fue filosófica, sino política. El estímulo fue ético, en un momento en que ética y política iban unidas. A partir de entonces la política ha estado más unida a la estética –a la parte de ella que se define como técnica–, el logos se ha despojado generalmente del pensamiento y se ha puesto al servicio de un discurso no necesariamente propio de personas con entendimiento. ¿Qué es entonces aquello capaz de transformar el mundo: la ética o la estética? El arte, principalmente estético, técnica al servicio de la imaginación, ¿puede intervenir las conciencias mediante la técnica o mediante su fondo? Probablemente esta cuestión vuelva a estar mal planteada, pues se basa en la distinción entre ética y estética y seguramente lo que deben dar de bueno estas páginas sea la total imbricación de ambas.

Arte bello y arte extraño

La pregunta esencial de cómo el arte transforma el mundo debe abordarse desde varias perspectivas y debe ser reflejada con ejemplos. De ella se derivan un sinfín de enfoques que van desde la indagación de la relevancia del filósofo en la vida ac-

tiva (la política), pasando por la aportación de las narrativas de ficción a las macronarrativas que conforman las cosmovisiones en distintas sociedades, hasta la capacidad del arte de cambiar realidades concretas. Tal exploración comprende tanto ética como estética y el modo de indagar en una cuestión de tal calibre no es otro que entrometerse una vez más en los límites de la imaginación humana y en su sentido dentro de la vida cotidiana. El arte no es útil, pero sí es necesario. La cultura no debe ser un lujo, como advierten y protestan las manifestaciones de estos últimos años contra los severos recortes por parte de los gobiernos europeos, especialmente en el sur. Nuestra sociedad se ha vuelto cada vez más tecnócrata, más capitalista, menos sensible y poco solidaria con los márgenes. Reclamamos desde las calles el derecho de toda persona a la cultura y, en menor medida, el derecho al arte. Arte y cultura no son lo mismo; y es también insuficiente la distinción que define al arte como una consecución o práctica de la belleza. Por el contrario, la diferencia fundamental entre arte y cultura estriba, probablemente, en el reclamo de la contemplación, del *tiempo sobrante* de la experiencia estética, lo que convierte al arte en un ámbito más restringido que la cultura, y más lujoso. Más restringido, lujoso y, a menudo, mal llamado "elitista" por unos círculos de poder que, en este mundo globalizante, empujan al progreso, al tiempo vertiginoso y *vacío* en el sentido que le da Walter Benjamin. ¿Puede el arte mantenerse en ese ámbito restringido a la vez que irrumpe en una realidad social y la transforma? Dos nombres clave, Lily Yeh por un lado y Vik Muniz por el otro, se nos presentan como perspectivas valiosas para esta indagación.

La Village of Arts and Humanities, al norte de Filadelfia, es un ejemplo de transformación de la fealdad en belleza, de la pobreza en riqueza, de la individualidad en comunidad. A lo largo de 250 manzanas la pintora Lily Yeh, nacida en China y criada en Taiwán, agrupó a varias personas, procedentes de distintos ámbitos y con inquietudes diversas, bajo un único objetivo: embellecer las calles de un barrio pobre y marginado de Filadelfia. El proyecto se inició en el verano de 1986 a petición de Arthur Hall, bailarín y coreógrafo muy comprometido con la integración y la ecuanimidad para los ciudadanos afroamericanos en EE. UU. Ahora, ya retirada Lily Yeh en 2004, la Village continúa llevando a cabo proyectos basados en el poder transformador del arte y en la necesidad que tienen de ese poder diversas comunidades marginadas. El origen, el corazón de la Village, fue un lote abandonado en un barrio con una alta tasa de paro y con pésimas condiciones sociales para sus ciudadanos. Yeh buscó colaboradores para construir un parque en ese lugar. El solar abandonado se transformó en un espacio bello y agradable para pasear, meditar y jugar. Esa primera semilla, el Ile-Ife Park, motivó a la comunidad y hoy aquel vecindario pobre y dejado a su suerte se ha convertido en algo que merece la pena ver, un barrio en el que merece más la pena vivir. Toda transformación social

requiere del apoyo de instituciones locales, municipales y estatales y, obviamente, necesita fondos para mantener el proyecto y hacerlo crecer. Una de las iniciativas más lúcidas de Yeh fue que, desde el principio, supo que si de verdad quería transformar esa comunidad tenía que ser la propia comunidad la que se transformara a sí misma. De este modo agrupó a una serie de personas del propio vecindario, primero a niños, porque eran los únicos que se acercaron sin escepticismo, y luego también adultos que empezaron a motivarse con la iniciativa de Yeh y con los primeros resultados[4]. Entre los conceptos clave del proyecto de Yeh destacan "liderazgo", "prosperidad compartida" y "artes y humanidades". El "liderazgo" impulsa los proyectos hacia delante, protege las iniciativas y busca la innovación. Se trata, en este caso, de un liderazgo que pretende dejar a un lado ese ego susceptible de convertirse en arrogancia y alimenta ese otro que protege las propias iniciativas y afronta los escepticismos, tanto ajenos como propios. En el caso de la noción de "prosperidad compartida" lo revelador es la unión de dos componentes muy importantes en proyectos como el que estamos tratando. La comunidad de vecinos del norte de Filadelfia necesitaba prosperidad, rebajar su pobreza y ampliar su horizonte de aspiraciones. Pero sólo si se comparte esa prosperidad y las aspiraciones se vuelven comunes es realmente posible transformar algo desde su base y hacerlo duradero. La experiencia estética es algo efímero –ya lo sabemos–, pero es más prolongada cuando tiene resonancia en una comunidad, pues de esa experiencia lograda por medio del arte quedan los vínculos o lazos, las propuestas comunes de las personas que han hecho posible una vivencia tal y que seguro volverán a buscarla para revivirla en su vida cotidiana. El binomio "artes y humanidades", por último, combina dos ámbitos que ni son lo mismo ni se relacionan siempre. Unidos, la ética defendida por las humanidades entronca con un arte desde y para el ser humano en su vertiente tanto espiritual como material.

A la luz del ejemplo de la Village of Arts and Humanities en Filadelfia surgen varias cuestiones interesantes y varios interrogantes: la primera de las cuestiones sería reflexionar sobre si el arte es hoy verdaderamente el puente más fructífero entre las humanidades y la política. El proyecto impulsado por la artista Lily Yeh es, sobre todo, político, si entendemos la política como ese entramado de relaciones humanas y de negociaciones entre personas que tiene lugar en el espacio público[5]. La transformación del espacio público al norte de Filadelfia se hizo, en efecto, por medio de

4. Puede consultarse toda la información relativa a este proyecto en <http://wagner.nyu.edu/files/leadership/EthnographyPiecingTogethertheFragments.pdf>.
5. Hannah Arendt entiende la política de este modo y, para ello, se inspiró en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles.

un arte que se debatió en comunidad. Se trata de un proceso ininterrumpido, claro, pues todavía hoy la Village of Arts and Humanities sigue en funcionamiento y queda mucho por hacer en lo que se refiere a transformación social, en Filadelfia y en el resto del mundo[6]. La fórmula que permitió la transformación al norte de Filadelfia fue el libre ejercicio de la imaginación orientado a un objetivo comunitario. Toda acción comunitaria es política e interviene en la polis. El cariz político de esta acción ya es otro aspecto a debatir, pero si dicha acción tiene al arte como dispositivo debería estar –a un nivel teórico, de momento– necesariamente dedicada al bien de la comunidad. Es indiscutible que es la propia comunidad la que se transforma a sí misma, por lo tanto, siguiendo –todavía sin salir de un nivel teórico– la filosofía de Sócrates y de Aristóteles, uno, para sí mismo, sólo puede buscar el bien y, de ahí, el bien de los demás. A un nivel práctico, el ejemplo de la Village of Arts and Humanities encaja a la perfección con esa filosofía y me inclino a pensar que siendo el arte el dispositivo sólo puede ser así. El vecindario del norte de Filadelfia podría haber recurrido a otro dispositivo, podría haberse transformado mediante otros medios y en ese caso los resultados habrían sido distintos. Es más, ese vecindario se convirtió en comunidad precisamente mediante el dispositivo del arte, impulsado por una artista, pues antes de su intervención era un vecindario que no estaba unido por un objetivo común. No tengo noticia de ningún ejemplo en el que el arte haya sido un dispositivo orientado a malos fines (a fines no éticos desde el punto de vista filosófico, que entiende la ética –*ethos*– como el discernimiento y la puesta en práctica del entendimiento por parte de aquél que ocupa un determinado lugar) (Rancière 2007). Etimológicamente, *ethos* significa "hábito" y *mores*, "costumbre" (Arendt 2002, 31), es decir, en principio, ambas raíces están exentas de connotación positiva o negativa. Pero en la práctica el arte es a menudo otro modo de expresar el bien y, por si esto queda demasiado abstracto, podemos entender que el arte sólo puede "hacer bien" porque la libre puesta en práctica de la imaginación de un ser humano o de una comunidad de seres humanos sólo puede orientarse a dos fines: al fin en sí de poner en práctica la imaginación en total libertad, lo que es eminentemente el arte; o al otro fin de usar la imaginación para trascender la propia problemática de una circunstancia concreta y así superarla, lo que sería el ejercicio del arte orientado a la transformación social. ¿Se trata de dos fines distintos o únicamente de uno? Es decir, otra de las cuestiones que se derivan –a mi juicio– del proyecto liderado por

6. Lily Yeh declaró en una entrevista al diario *El País* que habían emprendido proyectos en varias ciudades del mundo (*El País*, "Yo tampoco creía que el arte podía cambiar una comunidad", 17 de octubre, 2000, <http://elpais.com/diario/2000/10/17/paisvasco/971811633_850215.html>).

Lily Yeh en Filadelfia es la de si sólo puede hablarse propiamente del poder transformador del arte cuando se pone en práctica en comunidad, porque de ese modo se consigue prolongar la experiencia estética, de lo contrario efímera. La otra cuestión, en este caso un interrogante, es si los resultados de esa puesta en práctica del arte en comunidad son *verdaderamente* arte. Para profundizar en este interrogante debemos introducir dos elementos más en juego: otro artista, Vik Muniz, y otra parte de la definición de arte que defienden estas páginas y que hasta ahora ha quedado implícita: el arte es la puesta en práctica más libre de nuestra imaginación *mediante una técnica excesivamente depurada.*

Puede decirse, sin temor a caer en una exageración, que Vik Muniz (Brasil, 1961) es ya un artista consagrado. También bastante inclasificable: su dominio es, en principio, la pintura, tradición que retoma una y otra vez en sus trabajos. Pero allí donde terminan su pintura y su dibujo empieza su juego con materiales diversos, que poco tienen que ver con el óleo, el acrílico, el lápiz o la tinta, a saber: café, tierra, polvo, hilo, chocolate, azúcar, caramelo, caviar, diamantes, chatarra y basura. Muniz es un innovador cuya obra comienza en la pintura y, desde ella, va añadiendo nuevas capas hasta terminar en la fotografía. Así llevó a cabo sus *Pictures of Garbage* en 2008, monumentales composiciones hechas de restos de basura y luego fotografiadas en un tamaño de aproximadamente 200 x 200 cm. Muniz fotografió a algunos *catadores* de Jardim Gramacho, un vertedero de basura a las afueras de Río de Janeiro, en Brasil, para después proyectar sus retratos en el suelo en dimensiones gigantescas, que después los mismos *catadores* rellenaron con basura recolectada. Así, el proyecto de las *Pictures of Garbage* tuvo desde sus inicios una intención más allá de la artística. El propio Muniz necesitó abrir otros caminos, salir del taller del artista para entrar en un diálogo directo con la realidad social. Ahora Jardim Gramacho ha sido recientemente cerrado después de tres décadas de funcionamiento. El motivo del cierre se debe principalmente a la inversión del gobierno de Brasil de cara a las preparaciones como sede de la Copa del Mundo de Fútbol en 2014 y de los Juegos Olímpicos en 2016. Pero las iniciativas para hacer de Jardim Gramacho un lugar más digno para sus habitantes, en su mayoría pepenadores, comenzaron años atrás. La Cooperativa de Recolectores de Jardim Gramacho, con Carlos dos Santos a la cabeza, llevaba décadas reclamando al gobierno que su trabajo contara con condiciones dignas, ya que más de un millón de personas dependían de la recolección y el reciclaje de basura en Brasil. Muniz, él mismo procedente de una familia pobre de un barrio de favelas de Río, decidió en 2006 crear el Centro Espacial Vik Muniz, un proyecto artístico que alberga cada año a unos 400 jóvenes procedentes de alrededor de 200 favelas de Brasil. Algunos de estos estudiantes del Centro Espacial empezaron a colaborar con los pepenadores de Jardim Gramacho hasta lograr resultados como éste:

Marat/Sebastião. Vik Muniz (2008)

El *Marat / Sebastião*, pieza integrante de las *Pictures of Garbage*, fue subastado por 50.000 dólares y ese dinero fue directo a la Cooperativa de Recolectores de Jardim Gramacho[7]. Este proyecto, como vemos, dio varios resultados de distinto rango: socialmente contribuyó a una mejora sustancial en la dignidad de estos trabajadores marginados que, después de la colaboración con Muniz, han alcanzado un reconocimiento nada desdeñable, culminando en su aparición en el aplaudido y premiado documental *Waste Land* (2010). Salir de la marginación y del anonimato es ya un paso importante para la dignificación de su trabajo y de su existencia humana. Según sus propias declaraciones[8], ellos mismos valoraron más su forma de vida y ampliaron sus expectativas de cambio a partir de su colaboración con Muniz. Del mismo modo que los vecinos del barrio al norte de Filadelfia, la transformación tiene lugar tanto en el afuera como en el adentro: en el entorno y en las personas que lo habitan. El reconocimiento externo, en ambos proyectos comentados aquí, es crucial para la transformación social, porque de él provienen futuras subvenciones, imprescindibles en el buen funcionamiento y mantenimiento de esa misma transformación. Pero ese reconocimiento externo es fundamentalmente mediático y económico y poco o nada tiene que ver con el arte *en sí*. El ámbito del arte en sí es sobre todo el proceso artístico y la experiencia estética ante el resultado final, ya sea éste una obra fija e inamovible (pintura, escultura, cine, fotografía, literatura) o un acontecimiento dinámico y efímero (artes performativas). Tras el giro performativo de las artes alrededor de los años setenta, éstas han tendido hacia la performatividad y se han difuminado los límites que facilitaban una separación clara entre ellas y la realidad. No obstante existen diferencias reveladoras en la comparación entre estos dos casos que estamos comentando. El proyecto impulsado por Lily Yeh en el norte de Filadelfia dio como resultado visible la transformación del entorno: parques, jardines, centros como la Village of Arts and Humanities, murales en las fachadas…

Como, por ejemplo, este mural en el llamado Ile-Ife Park, con esculturas de mosaico en el centro, en donde antes sólo había un lote destartalado. De claras connotaciones espirituales, con una lechuza o ángel presidiendo el parque, este mural simboliza el espíritu guardián de la propia Lily Yeh (RCLA 2009, 16). Otro de los murales de la comunidad representa tres ángeles, en consideración a las religiones cristiana, budista y musulmana. Introducir "lo sagrado en lo mundano", deseo ex-

7. *Waste Land* (2010) es una película documental dirigida por Lucy Walker en la que se retrata todo el proceso de las *Pictures of Garbage*. Galardonado con numerosos premios, entre ellos el del Festival de Sundance, ha terminado de propagar por todo el mundo la hazaña de Munik y los *catadores* de Jardim Gramacho.
8. Los testimonios están recogidos en el propio documental *Waste Land*.

preso de la propia Yeh, podría considerarse uno de los logros del arte. El asombro, constituyente esencial del arte, no tiene que venir expresamente de la novedad o la innovación, sino de potenciar la percepción humana de modo que vuelva a observar lo insignificante con nuevos ojos, restituyéndole así su *significancia*. A este respecto, Muniz es un ferviente valedor del poder transformador del arte. Su iniciativa de convertir materiales cotidianos o naturales en principio *insignificantes* en arte es desde sus comienzos como artista una de sus particularidades. Y es poderosa: en ella hay ya una creencia implícita de que, mediante el proceso artístico, lo cotidiano o lo insignificante puede llegar a ser asombroso. En su trabajo *Marat / Sebastião* torna lo insignificante en significativo mediante dos recursos: por un lado, realiza una revisión de la historia de la pintura reformulando la obra de J. L. David de 1793, que homenajeó al jacobino Jean-Paul Marat. Un revolucionario, como Sebastião Carlos dos Santos, cabeza de la Cooperativa de Recolectores de Jardim Gramacho, también en el sentido político y social. No es casualidad, pues, que Muniz lo escogiera a él para reencarnar a Marat, al mismo tiempo que reencarna él, como artista, al pintor neoclásico David. Y, por otro lado, recicla el material más ínfimo y menos valorado que son los desechos de la sociedad, dignificándolo así, embelleciéndolo. Pero recordemos que no es la belleza la cualidad decisiva para referirnos al arte, sino su capacidad para significar lo insignificante, que se nos aparece bello como consecuencia, no como fin del arte. A este respecto, Lily Yeh quiso significar los lotes abandonados al norte de Filadelfia y convertirlos así en lugares dignos de contemplación. Ella misma habla de "belleza" y ahí es donde –a mi entender– no está hablando específicamente de arte. No en vano, una larga tradición de pensadores de la estética, Plotino, San Agustín, Diderot, Burke, Kant, Goethe, Hegel, avalan una consideración sobre el arte que, en el siglo XX, culmina en una escisión entre estética y belleza, como demuestra, por ejemplo, la *Estética* de Adorno. Una idea de belleza que estaba fundamentada en la armonía perfecta y las proporciones extremadamente mesuradas, reflejo también de una ética intachable. Siguiendo a Kant:

> La exactitud de un ideal tal de la belleza se demuestra en que no permite que se entremezcle ningún estímulo sensible con la satisfacción en su objeto y, sin embargo, permite tomar un gran interés en él. Lo cual, en efecto, demuestra que el enjuiciamiento según un patrón de medida semejante nunca puede ser puramente estético y que el enjuiciamiento según un ideal de belleza no es un mero juicio del gusto. [...] La *belleza* es forma de la *finalidad* de un objeto en la medida en que ésta es percibida en él sin la *representación de un fin* (2012, 302).

Como sabemos, y se desprende de estas líneas, la noción de belleza según Kant está intrínsecamente relacionada con un ideal –idea– de belleza cuya valoración no está en el objeto, sino en el sujeto –el sujeto moral–. Lo bello es *en sí* mismo en tanto

Ile-Ife Park. Lily Yeh (2000)

que representa una *finalidad sin fin*. En tal representación de la finalidad se advierte la expresión ética –moral en Kant– de la forma bella. Por un lado, en la convicción kantiana de que la forma de lo bello es mero reflejo del ideal *moral*, se evidencia la imbricación entre ética y estética; pero, por el otro, la fundamental separación entre sujeto y objeto propia de su filosofía, muestra la adhesión a la desencantada tradición platónica con la que emprendí esta primera parte. *Lo bello* es bello precisamente porque el juicio del sujeto así lo determina basándose principalmente en un gusto propiciado por un ideal moral muy acorde con el ideal ilustrado de perfectibilidad del ser humano al que pertenece Kant. Al hilo de esta noción de belleza cobra todavía más relieve el *Marat / Sebastião* de Muniz porque basándose en el *Marat* de David revisa el ideal de belleza ilustrado devolviéndonos a nuestra conciencia contemporánea, que tiene la obligación ética de incluir en el arte el horror y la brutalidad. El perfecto equilibrio y la serenidad neoclásica del *Marat*, cuya figura central es indiscutible e imperturbable, contrasta con el fondo caótico que perturba la centralidad del *Marat / Sebastião*. Tal contraste revela –en mi opinión– no tanto que el ideal moral del ser humano haya cambiado drásticamente, pues sigue siendo muy parecido a aquél que propugnara Kant (y también Platón y Aristóteles), sino que el arte ha ido dejando entrever lo que puede impedir la consecución de ese ideal: el horror y la brutalidad.

Así pues, después del desencanto del proyecto ilustrado, el ideal de belleza armónica, mesurada y moralmente resplandeciente, deja de ser defendido en un tiempo en que las vanguardias históricas desafían las ideas tradicionales sobre el arte vigentes hasta el momento. En este sentido, la propuesta de Yeh defiende una imbricación entre estética y belleza que Munik, por el contrario, no defiende en sus *Pictures of Garbage*. Si el arte es la puesta en práctica más libre de nuestra imaginación *mediante una técnica excesivamente depurada*, las *Pictures of Garbage* son mejor muestra de ello que los murales y las esculturas de Lily Yeh y la comunidad de vecinos del norte de Filadelfia. Ambos proyectos son comunitarios y transformadores de una realidad social, pero en el caso de Vik Muniz y los *catadores* de Jardim de Gramacho el liderazgo del artista brasileño es indiscutible en todo momento. Durante el proceso artístico él dirigió cada uno de los movimientos de sus colaboradores y empleó una técnica propia de la gran mayoría de sus trabajos anteriores y posteriores. Las *Pictures of Garbage* son el resultado de un trabajo comunitario, en efecto, pero *guiado* y prefijado por una sola persona. Lily Yeh, en cambio, compartió su liderazgo en un proceso abierto, en continuo debate integrador de la pluralidad de nuevas ideas a cada paso. Obviamente este proceder repercute en el resultado que, en el caso de Yeh, pone la ambición artística al servicio de la comunidad: el arte es aquí la *representación de un fin* más allá de la finalidad del arte. Asimismo, la impresión que causan los murales del Ile-Ife Park es bella, sí, pero las *Pictures of Garbage* además de

bellas son *extrañas*. Provocan extrañeza en el observador en el sentido, no demasiado subjetivo, de que suponen una *desviación* de lo habitual, de lo que estamos acostumbrados a ver, tanto en lo cotidiano como en lo artístico. Los murales de la Village of Arts and Humanities sorprenden porque antes allí no había más que una pared desconchada y también nos maravillan, probablemente, por su potenciado color y sus dimensiones. Contienen reminiscencias asiáticas y aspiran a expresar algo de lo sagrado, pero no alcanzan una *desviación* que suele ser fundamental cuando indagamos en las cualidades sustanciales del arte. Adorno lo expresa así:

> La definición de la estética como teoría de lo bello sirve de muy poco porque el carácter formal del concepto de belleza se desvía del contenido pleno de lo estético. Si la estética no fuera otra cosa que un catálogo sistemático de lo que alguna vez se consideró bello, no nos daría ninguna idea de la vida en el concepto de lo bello. De aquello a lo que tiende la reflexión estética, el concepto de lo bello da sólo un momento. La idea de belleza recuerda algo esencial del arte, pero no lo expresa inmediatamente. Si no se juzgara que los artefactos son bellos, el interés por ellos sería incomprensible y ciego, y nadie (ni los artistas ni los contempladores) tendría motivo para salir del ámbito de los fines prácticos, del ámbito de la autoconservación y del principio del placer, como exige el arte de acuerdo con su constitución. Hegel detiene la dialéctica estética mediante la definición estática de lo bello como la aparición sensorial de la idea. El arte no hay que definirlo, pero tampoco hay que renunciar a su concepto: una antinomia estricta (Adorno 2004, 74).

Adorno se separa tanto de Kant como de Hegel. No es suficiente, pues, con "la belleza" del arte, pues ni siquiera la estética consiste en un catálogo de bellos ejemplares artísticos. Si nos detenemos en lo bello regresaremos una y otra vez al mismo punto y el camino recorrido habrá sido en vano. No podemos, por tanto, relegar la estética, ya no al dominio de "lo bello", sino ni siquiera a la apariencia externa del arte (su forma). La filosofía estética indaga propiamente en la percepción sensible del arte, en su contemplación absorta, en el placer que tal contemplación provoca a la sensibilidad del receptor proporcionándole riqueza a sus sentidos sensoriales al mismo tiempo que conocimiento a su razón. La difícil negociación o dialéctica entre ética y estética encierra el riesgo de volverse recurrentemente estática si la reducimos a una antinomia. En esa antinomia del arte continuamos explorando o excavando, como el abate Faría de Dumas y de Calvino: "Excavas excavas y no haces más que volver a recorrer el mismo camino" (Calvino 2007, 266). Para evadirnos de la fortaleza de la contradicción, a mi modo de ver, la dimensión ética del arte debería volver a formar parte de su definición, porque si nos quedamos en los muros resistentes del ámbito de la estética, su experiencia no pasa de ser una finalidad contemplativa en sí misma. Y obviamente si hablamos de ética y de política como cualidades también intrínsecas al arte, la finalidad de éste trasciende sus fronteras estéticas. El arte no es sólo técnica, pues la puesta en práctica

más libre de nuestra imaginación es un acto ético. Ético porque el individuo se trasciende a sí mismo mediante el ejercicio de su imaginación y sólo entonces puede ponerse en el lugar del otro y asumirse dentro de otras colectividades que, en un principio, no le corresponderían dada cuenta de su origen social. El ejercicio de nuestra imaginación es un ejercicio de trascendencia, de levantar fronteras sociales, pero sólo es libre si toma la apariencia de una forma que refleje fielmente esa libertad, ese derecho. Tal forma necesita de la contemplación absorta para manifestarse, para encontrar su mejor camino. Favoreciendo la significancia de lo insignificante la experiencia estética permite la superación de los modos de vida prefijados por los núcleos de poder, porque permite al receptor interrogarse sobre lo establecido, tanto social como artísticamente, y redefinir esos parámetros, poner en duda las clasificaciones y los sistemas predefinidos como único modo de trascenderlos. Trascenderse a uno mismo implica *ponerse en el lugar del otro*: el otro deja de ser entonces un objeto para ser un sujeto equivalente a nosotros. La contemplación absorta de lo que antes era objeto y se nos revela como sujeto implica ya una acción, un *desplazamiento*. Este movimiento hacia el otro supone una *ética activa*, en comparación con el pensamiento contemplativo en el que los límites del que observa y del observado son inamovibles. El riesgo y el temor aparecen ya no sólo en la estética –que integra lo horrible en lo bello en una larga tradición artística no sólo occidental–, sino también en la ética –después de la experiencia de la brutalidad de los totalitarismos políticos a lo largo del siglo xx–. Según Lévinas, "lo humano es el retorno a la interioridad de la conciencia intencional, a la 'mala conciencia', a su posibilidad de temer a la injusticia más que a la muerte, de preferir la injusticia sufrida a la injusticia cometida y lo que justifica al ser a lo que lo asegura" (2006, 20). La diferencia entre este razonamiento de Lévinas y el reflejado por Platón en el *Gorgias* estriba en esa "mala conciencia" que pasa en el siglo xx a cobrar un protagonismo inusitado tanto en filosofía como en arte.

El *Marat / Sebastião* no tiene únicamente la intención de deleitar los sentidos, sino de mover al observador haciendo tambalear su ética, despertando su *mala conciencia*. Si pienso que el mural del Ile-Ife Park no logra esta *desviación* en la percepción del observador se debe a que su potencial estético se proyecta en una sola dirección. Retomando a Adorno, "las obras de arte se vuelven bellas en virtud de su movimiento contra la mera existencia" (2004, 75), es decir, la belleza en sí misma se encuentra estrictamente sometida al *telos* en su huida de lo terrible, de la muerte. La distinción de Nietzsche entre genio y mito –tal y como recuerda Adorno– es fundamental para considerar el arte. Así, el mural del ángel guardián del Ile-Ife Park sería mito, mientras que el *Marat / Sebastião* de Munik podría considerarse genio. Y aquí es, a mi entender, donde se produce la conjunción entre ética y estética, tanto en la intención del artista como en la *desviación* producida en el receptor.

Las *Pictures of Garbage* saben reflejar, porque la contienen, toda la memoria de su proceso; los murales de la Village of Arts and Humanities persiguen la superación de esa memoria. Y "superación" aquí implica también olvido. En el mural del ángel guardián no queda ni rastro de la miseria y la fealdad del solar abandonado donde ahora se erige él en su lugar, rebosante de color. La superación de su memoria compartida[9] por parte de la comunidad implica el olvido de su condición de indigentes como la alternativa más plausible para dignificarse. Es un camino. Un camino legítimo que ha dado sus frutos y ha logrado lo que se proponía al nivel social. Todo un éxito si tenemos en cuenta que los objetivos del proyecto impulsado por Lily Yeh no contemplaban metas artísticas, sino el cambio social a través de la creatividad artística. El caso de Munik es distinto, como vemos, pues el objetivo fue doble desde el principio: transformación social mediante el arte y transformación del mismo arte. El *Marat/Sebastião* refleja la memoria del trabajo y la vida de los *catadores* al mismo tiempo que nos recuerda al revolucionario Marat, inmortalizado por el pintor David. El material de base, los desechos de basura, sigue presente en la imagen última, casi intacto, o al menos reconocible tanto para el observador como para los propios *catadores*. En este caso no tiene lugar un proceso de "superación" de la memoria mediante la desaparición del trauma, de lo feo y terrible, sino mediante su dignificación hacia convertirse en algo bello por medio de una estética que integra también lo feo. La transformación aquí no prescinde de aquello que quiere transformar, sino que lo conserva haciéndolo entrar en juego con otros elementos que logran sobre ello una nueva perspectiva. Así, lo feo, lo insignificante, en vez de ser reemplazado, es visto con nuevos ojos. Aquí el arte no reconstruye, sino que enuncia. Tiene lugar la "pequeña felicidad del reconocimiento" de la que habla Ricoeur (2007, 10), la que momentáneamente, por medio del testimonio, aviva un recuerdo en el receptor aunque no lo haya vivido. Las *Pictures of Garbage* testimonian, mediante la enunciación, una realidad social que el receptor reaviva en el momento de la experiencia estética desplazándose hacia el lugar del otro. Memoria e imaginación, pasado y futuro, son uno. Ética y estética son indivisibles. El arte memorialista trasciende aquí la temática a la que comúnmente se le limita para albergar toda rememoración de una transformación social que expresa la conversión de una situación éticamente injusta en justa, al tiempo que transforma el propio arte aportando nuevas soluciones estéticas.

9. Prefiero aquí el término "memoria compartida" (Margalit) en vez de "memoria colectiva" (Nora) porque el vecindario del norte de Filadelfia vivió un proceso de condensación de sus memorias particulares y colectivas para transformarse en una comunidad consciente. En la tercera y última parte de este libro me detengo en la distinción de ambas nociones.

La violencia de la performance y el horror

Hasta aquí, parte del camino recorrido, parece que la transformación de la realidad mediante el arte es más efectiva y duradera cuando es comunitaria. Cuando menos es más "comprobable" y para alguien que no pretende inmiscuirse por los caminos de la sociología, sino mantenerse en la filosofía, carece de sentido "comprobar" nada. Que el arte tiene un poder transformador está –en mi opinión– fuera de toda duda a un nivel especulativo, si entiendo que en sí mismo encierra tanto contemplación como acción. Pero a partir de la indagación en las *Pictures of Garbage* de Muniz la especulación se ve reflejada en un ejemplo que es revelador porque el mismo artista pone en práctica ese poder transformador. No es el único. Los artistas de performance suelen fomentar también el poder transformador del arte. Éste está ya implícito en la misma esencia de la performance: la interacción entre actores y espectadores. No hay obra de arte propiamente dicha, sino acontecimiento. En el aquí y ahora de la performance la urgencia del espectador por intervenir activamente en lo que está sucediendo delante de sus ojos se vuelve visible. Como ocurre en *Lips of Thomas* (1975), de la artista yugoslava Marina Abramović: la performance llega a su fin cuando los espectadores deciden terminar con la autoagresión voluntaria de la *performer*. Para entonces los roles actor-espectador ya se han confundido lo bastante como para cruzar el umbral de la transformación. Un cambio en las conciencias de los receptores (paso previo para un cambio político y social) parece requerir que éstos –del arte que sea– se transformen en *actores*, es decir, que se involucren activamente en *el arte*. Se trata, en el caso de *Lips of Thomas*, de un discernimiento ético en las conciencias de los espectadores que consiste fundamentalmente en decantarse por comprometerse con el sufrimiento de la *performer*, vencer el posible escollo de la ficción (y aquí tiene lugar la decisión estética de no creerse la ficción, de no mantenerse en el "como si") y, de este modo, detener la tortura real (ponerse en el lugar del otro –que sufre– y tomar la decisión ética de impedir su sufrimiento actuando en consecuencia). O mantenerse expectante y distante como mero contemplador, prolongando así la duración del espectáculo. O abandonar la sala. Obviamente no se trata, en ninguna de estas posibilidades, de una contemplación estética absorta. La performance –y menos una performance de autolaceración– no permite al visitante una postura imparcial: haga lo que haga tendrá connotaciones éticas. No se puede decir sin más que Marina Abramović, tanto en *Lips of Thomas* como en *Rhytm 0* (1974), *transforme* una realidad social como la de los vecinos del norte de Filadelfia o los *catadores* de Jardim Gramacho. Para empezar, sus espectadores son sólo una comunidad mientras dure el breve tiempo de la performance. Cuando entran en la sala donde ésta va a tener lugar son un grupo heterogéneo de personas reunidas más o menos al azar. En principio

no comparten más que eso –aunque "eso" ya sea mucho–. Abramović no fuerza la intervención del espectador ni su cambio de rol en actor, sencillamente *hace* y es la propia audiencia la que decide su propia transformación o se queda en audiencia. Una vez más la *transformación* surge desde dentro. Tomando como referencia a los espectadores que sí intervienen y se vuelven *actores* es difícil pensar que esa intervención en el acontecimiento artístico los deje *intactos* después de poner fin a la performance y abandonar la sala.

La *intervención* de un espectador en una performance es lo más parecido que existe en el ámbito artístico a una intervención en la realidad por parte de una persona. La performance, en su sentido más restringido (pero también más puro), no es ficción, sino realidad. Durante su transcurso debe ocurrir algo en la mente del visitante, quien se deja influir en mayor o menor medida por lo que está presenciando, que lo haga involucrarse –modificando así el curso de la performance–, o que lo haga negarse a hacerlo. Otra cualidad irreductible de la performance es que es un proceso abierto, en el que caben el azar y la sorpresa, reservados para ese *espacio* que el artista se ha negado a fijar de antemano y que sólo se abre cuando el espectador se transforma en actor. Es arte, pues tiene lugar dentro de los marcos del arte en un espacio connotado por el artista, pero fuerza al máximo los límites entre arte y realidad, dejando de ser ficción. Cuando no hay *obra* propiamente, sino *acontecimiento*, el arte no *representa* una realidad, sino que la *presenta* (nos hallamos un paso más allá de la *enunciación*)[10]. Continúa siendo arte porque la técnica que emplea el *performer* es artística, es decir, conscientemente simbólica, o metafórica, o estilizada, o depurada en base a una tradición artística. La imagen de Marina Abramović rasgándose una estrella de cinco puntas en el vientre con una cuchilla de afeitar en *Lips of Thomas* o cepillándose el pelo agresivamente con un cepillo de hierro en su mano derecha y un peine de metal en su mano izquierda en *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* (1975) no es bella, sino extraordinaria, violenta e incómoda. Como buena *performer*, para Abramović el arte no debe ser bello o feo, sino verdadero[11]. Naturalmente no podemos aplicar esta convicción de Abramović a todo tipo de arte, pero nos ayuda en nuestra indagación sobre el arte en general y el arte memorialista en particular y su especificidad en la transformación de las conciencias. Fuera del terreno de la performance, se suele pedir al arte

10. En el capítulo "La recepción del arte presentacional como un reconocimiento del otro (entendimiento entre memorias transnacionales compartidas hacia la emancipación)", de la tercera parte, me explayo en este punto.

11. Cfr. entrevistas a Marina Abramović en la retrospectiva de su trabajo como *performer* desde los años setenta presentada en el MoMA (Nueva York, 2010): <http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/06/listening-to-marina-abramovic>.

que sea verosímil, es decir, que aparente ser verdadero cuando es ficticio. Adorno ofrece una reflexión valiosa al respecto:

> Al fijar un texto, una pintura, una música, la obra está presente de hecho y simplemente finge el devenir que ella incluye, su contenido; hasta las tensiones más extremas de un transcurso en el tiempo estético son ficticias en la medida en que están predecididas de una vez para siempre en la obra; de hecho, el tiempo estético es hasta cierto punto indiferente frente al tiempo empírico, al que neutraliza. En la paradoja estética por antonomasia: cómo puede conseguir el hacer que aparezca algo no hecho; cómo puede ser verdadero lo que de acuerdo con su propio concepto no es verdadero (Adorno 2004, 147).

La *Teoría estética* fue terminada en 1969, justo en la coyuntura en la que estaba germinando lo que después se llamaría el giro performativo (o performático) de las artes. Adorno escribe su *Estética* en base a la noción de ficción, hasta entonces inextricable del concepto y de la puesta en práctica del arte. Sin embargo, las páginas de la *Estética* albergan una reivindicación que Adorno hace al arte para que el "derecho enfático del arte, la legitimación de su verdad" no se limite a las apariencias, pues "la salvación mediante la apariencia es aparente, y la obra de arte carga mediante su carácter de apariencia con la impotencia de esa salvación" (Adorno 2004, 147). Quien escribió estas palabras en su *Teoría estética*, que –como sabemos– dio a la imprenta en 1970 en una forma de compilación de varias reflexiones y pensamientos sobre estética, es el mismo que en 1951 había presentado para su publicación el ensayo *Kulturkritik und Gesellschaft*, escrito en 1949, aparecido en español como "La crítica de la cultura y la sociedad" en 1962 en *Prismas*. En dicho ensayo se encuentra una de las ocurrencias más citadas en la filosofía moderna: "Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie". Reflexión interpretada de varias maneras, contradictorias o confusas a menudo, y que, ni de lejos, condena toda la poesía, del mismo modo que tampoco Platón condenó a todos los poetas, sino solamente a los *imitativos*. En el caso de Adorno parece que los *inapropiados* después de la Segunda Guerra Mundial son los poetas líricos. Del mismo modo que le sucedió a Platón, la reflexión de Adorno sobre la cultura después de Auschwitz parte de una experiencia política concreta. La ética, de nuevo, es guía del arte y único recurso para no caer en la barbarie. La poesía, y en este caso la lírica como ejemplo paradigmático de evasión respecto a la realidad, no pueden huir del horror, ni de la fealdad. Algo tiene que cambiar en Occidente después del exterminio masivo de millones de personas según los métodos de la *productividad capitalista* y el arte debe hacerse eco de ese cambio, del mismo modo que la política. Walter Benjamin, cuyo lenguaje está indudablemente presente en Adorno –no olvidemos que él fue su primer editor–, ya expresó en sus tesis *Sobre el concepto de historia* (1940): "No hay nunca un documento de la cultura que no sea, a la vez, uno de la barbarie" (Benjamin 2009, VII/144).

Entre los escritores alemanes de la generación de los 50 la afirmación de Adorno fue tomada, en un principio, como máxima y no muy bien recibida. Interpretada como un imperativo desolador, una aseveración tal parecía no propiciar una *memoria emancipadora*, sino que anclaba toda la escritura tras la Shoá a la misma Shoá. El propio Günter Grass entendió esa condena de modo literal y quiso eludirla hasta que, unos años más tarde, después de tomar conciencia de pertenecer a la "generación de Auschwitz" hizo una de las interpretaciones más exactas –a mi juicio– de la cita de Adorno: "Se trataba de abjurar de las magnitudes absolutas, del blanco o negro ideológicos, de decretar la expulsión de las creencias y de instalarse sólo en la duda, que daba a todo, hasta al mismo arco iris, un matiz grisáceo. Ese mandamiento exigía una riqueza de nueva índole. Había que celebrar la miserable belleza de todos los matices reconocibles del gris como un lenguaje dañado, borrar esa bandera y esparcir cenizas sobre los geranios [...] escribir, como mandamiento mío, la palabra ascetismo a todo lo largo de esa pared 'donde antes, sin pausa, el cuadro verde rumiaba lo verde'" (Grass citado por Fernández 2006, 3). La renuncia a la totalidad se entendió como premisa para esta reformulación del arte, pero recurriendo a una fragmentariedad muy distinta a la pregonada por las vanguardias históricas de principios de siglo. "La categoría de lo fragmentario, que tiene aquí su lugar, no es la de la individualidad contingente: el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella" (Adorno 2004, 67-68). Para el filósofo de una *dialéctica negativa* es justo que esa oposición se mantenga y no desaparezca. Se trata de la misma tensión que observamos en algunas manifestaciones artísticas como las *Pictures of Garbage* de Vik Muniz o *Lips of Thomas* de Marina Abramović. En ellas lo temible no se embellece, sino que parece "bello" debido a la reformulación que ha logrado el artista. La evasión mediante el arte no es sólo inoportuna después de la Segunda Guerra Mundial, sino también imposible en un arte que pretende liberarse de las apariencias y expresar una verdad para el que lo observa o participa en él. Lo más valioso de la tantas veces citada "escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie" es precisamente su dialéctica negativa. Obviamente la cita encierra una contradicción, una antinomia: no es posible escribir un poema después de Auschwitz sin caer en la barbarie, pero tampoco es posible no escribirlo. Bajo esta óptica, lo atractivo de la cita de Adorno, además de su contundencia, es su *imposibilidad*. Pero esta imposibilidad nos revela que ha sido la propia cultura la que ha desembocado en Auschwitz, pues los dominadores, los vencedores, son los controladores de la cultura, de la totalidad. Las obras y manifestaciones artísticas que expresen un pensamiento o un orden literario totalitario o absoluto son, por analogía, un reflejo de los totalitarismos políticos como el nazismo. Ahora bien, esta analogía debe evadirse del dogmatismo que supondría pensar que es posible reconocer una ética mediante una apariencia estética. Las apariencias o verosimilitudes encierran múltiples posi-

bilidades de imaginación o pensamiento. No es posible reconocer a priori qué se esconde tras una forma, pero tras haber indagado en esa forma sí sabemos si existe una coherencia exacta entre lo que promete y lo que contiene. La elección del fragmento frente al todo no es una declaración meramente estética, sino, sobre todo, ética. Y esa ética debe compartirse entre artista y receptor, debe dejar alguna huella en ambos.

Tratando el asunto de la recepción de las obras de arte, Adorno añade en su *Teoría estética*:

> La comprensión tiene como idea que mediante la experiencia plena de la obra de arte se capte el contenido como algo espiritual. Esto afecta tanto a la relación del contenido con la materia, la aparición y la intención, como a su propia verdad o falsedad, de acuerdo con la lógica específica de las obras de arte, que enseña a distinguir en éstas lo verdadero y lo falso. Las obras de arte se comprenden una vez que su experiencia alcanza la alternativa de verdadero y falso o, como su nivel previo, la de correcto o equivocado. La crítica no llega desde fuera a la experiencia estética, sino que es inmanente a ella. Comprender una obra de arte como una complexión de verdad la pone en relación con su falsedad, pues no hay obras de arte que no participen en lo falso fuera de ellas, en lo falso de la época. La estética que no se mueve en la perspectiva hacia la verdad se relaja ante su tarea; suele ser culinaria (2004, 460-461).

La *verdad* defendida aquí por Adorno ya no se queda en la ficción, sino que integra tanto la creación como la recepción de la obra de arte y, por tanto, no debe ser totalmente identificable con la verosimilitud. Hemos visto que la verdad defendida por Marina Abramović rechaza la ficción y se inscribe en la realidad. Esta consideración de Adorno sobre la crítica del arte hace coincidir una parte de su verdad con esta de Abramović y puede identificarse con la *espiritualidad* del arte como fuente potencial de conocimiento para un alma y un cuerpo –de la obra o acontecimiento y del artista y receptor– que son uno. El conocimiento que puede adquirirse tras intervenir en una performance de Abramović es especialmente político: sucede en una comunidad nacida a través del arte, pero sus consecuencias van más allá de la mera estética, es decir, de la mera recepción del acontecimiento o de la sensibilidad del espectador frente a él. No se trata de una intervención individual y solitaria de cada uno, sino de la intervención propia en el contexto de las intervenciones de los demás que se encuentran en el aquí y el ahora de la performance. Unas veces los espectadores hablan entre sí y deciden conjuntamente, otras actúa cada uno por su cuenta, pero la presencia de los otros forma parte indisoluble de la actuación de cada uno. Y eso es poderoso. También peligroso: no considera el arte como medio, sino que integra su posibilidad transformadora en su mismo fin, un fin que ya está en el propio arte. Éste es el excepcional carácter político del arte.

La soledad de la literatura y su irresponsabilidad

¿Pero qué sucede cuando un arte es íntimo, introspectivo y solitario tanto en su elaboración como en su recepción? ¿Está inhabilitado para intervenir las conciencias y, por tanto, el mundo, al no ser un arte comunitario ni favorecedor de la participación física del receptor? Al hilo de estas preguntas, quisiera considerar ahora un arte que difícilmente –por tradición o por esencia– pueda relacionarse con lo colectivo: la literatura. Sabemos que es influyente, que también es poderosa, que el acto de lectura es también un acto de *reescritura* por parte del lector. No obstante, a diferencia de los artistas de performance y de las artes plásticas, es una ardua tarea dar con voces de escritores que defiendan el poder transformador de la literatura y su posibilidad de ser considerada como discurso social. Para valorar cualquier aspecto de un arte es importante no obviar la opinión y la intención del propio artista y, en el caso de la escritura, la mayoría se muestra escéptica frente a tal posibilidad. En un artículo titulado "Literatura y transformación social" (2003) José Saramago argumenta que es la sociedad la que transforma la literatura y no al revés. Se detiene un momento, sin embargo, en lo que él llama "la primera vía de reflexión", que califica de "ingenua e idealista" y que incluye a la literatura "entre los agentes de transformación social, entendiendo tal denominación, en este caso, no tanto como referida a las consecuencias sociales de los factores estéticos, pero sí a supuestas influencias determinantes, en el orden ético y en el orden axiológico, independientemente del carácter positivo o negativo de sus manifestaciones". ¿Por qué "ingenua e idealista"? Según el Nobel de Literatura creer en el poder transformador del arte supondría un "retroceso", una fe propia de "nuestros ochocentistas y optimistas abuelos, para quienes abrir una escuela equivalía a cerrar una cárcel" (Saramago 2003, 66-67). A continuación reta a que alguien le muestre estadísticas que confirmen la posibilidad del arte de reducir el índice de criminalidad. Las hay, por ejemplo en varios estados de EE. UU., en Inglaterra y Canadá, en donde, a partir de la iniciativa del profesor de literatura Robert Waxler y del juez Robert Kane, se inició, en 1990, un primer proyecto para impartir seminarios de literatura a criminales a los que se sentenciaba a libertad condicional en vez de a encarcelamiento. El proyecto, denominado Changing Lives Through Literature (CLTL)[12], se ha fortalecido a lo largo de más de dos décadas debido a que sus estadísticas demuestran que la reincidencia en los crímenes disminuye considerablemente entre las personas que han asistido al seminario. Pero en realidad lo particularmente interesante y significativo para estas páginas no es únicamente la influencia de la

12. Cfr. página web de CLTL: <http://cltl.umassd.edu/home-html.cfm>.

literatura en el "orden ético", empleando palabras de Saramago, sino también en el estético. De lo contrario corremos el riesgo de identificar la literatura –y el arte– con su contenido social, obviando su *técnica excesivamente depurada*. A mi entender no se trata de comprobar si Shakespeare, Goethe, Dante, Dostoievski (autores citados por Saramago) abandonaron el mundo tal y como lo habían encontrado. Se trata sobre todo de vencer escepticismos y hacer un intento, a ver qué pasa y, si pasa, saber cómo ha ocurrido y porqué. En EE. UU. existen diversos programas encabezados por el lema "*changing life through...*" seguido, además de por literatura, por fútbol o por ciencias. La pregunta esencial en nuestro caso es qué especificidad tiene la literatura en su transformación de una realidad social. En el programa CLTL algunas de las lecturas para el seminario son *Deliverance* de James Dickens, *Old Man and the Sea* de Ernest Hemingway y *The Bluest Eye* de Toni Morrison, entre otras. ¿Por qué éstas? Según los líderes del programa, les interesan lecturas que traten sobre la identidad y el abuso. También dan importancia a lo que ellos llaman *literacy* bajo la especificación: "Good Books Can –And Do– Change Lifes"; es decir, la selección de las lecturas para los presos en libertad condicional sigue fundamentalmente dos criterios: que mantengan alguna relación con la situación personal del lector y que tengan calidad literaria. Según el cofundador de CLTL, Robert Waxler, la literatura es la mejor herramienta para humanizar la sociedad[13]. Se trata de un caso de "instrumentalización" de la literatura, pues quizá no era éste el uso que los autores pensaron para sus obras. Pero la recepción de la literatura se realiza mayormente en diferido y es, por tanto, más susceptible que las artes visuales y performativas –que cuentan con una recepción *en sociedad*– de ser instrumentalizada. Esta instrumentalización no debe ser considerada necesariamente como un mal uso de la literatura si pensamos que uno de los *fines* del arte puede ser la transformación social. No una de sus *finalidades*, sino uno de sus *fines*. Si hablamos de fines, la transformación del arte estaría incluida en el propio arte, no en otro lugar ni más allá de él; si, en cambio, hablamos de finalidades, estamos entendiendo el arte no como fin, sino como medio para dicha transformación. Pero deseo evitar ante todo lo que a mi modo de ver este asunto sería caer en una tremenda antinomia: la transformación social no es el fin del arte porque el arte se tiene a sí mismo como fin último; tampoco es su finalidad. Ahora bien, el arte mismo encierra en su fin la posibilidad y la voluntad por parte de numerosos artistas de transformar una realidad social. Considerándolo así, la transformación social formaría parte de las diversas potencialidades del arte. Es decir, si la literatura puede favorecer el cambio social y político –ético–, el modo en que lo hace es indisociable de su dimensión

13. Ídem.

estética. De lo contrario, la literatura –el arte– sería un instrumento puesto al servicio de fines que no son los suyos, porque cuando se somete a ellos deja de ser arte. En efecto, el arte, a diferencia de la ciencia, crea tanto su gramática como su significado y dicta sus propias leyes. En base a ellas, puede transformar la realidad en la que tiene lugar, pero de ninguna manera está sometido al servicio social.

Al hilo de esta consideración, Saramago aporta en el artículo mencionado un detalle más interesante que su escepticismo frente al poder transformador de la literatura: la reflexión acerca de su "irresponsabilidad esencial" (Saramago 2003, 67). No se la puede *culpar*, en efecto, de acarrear consecuencias, ni positivas ni negativas, pero quizá con este argumento el Premio Nobel portugués no añada nada a favor o en contra del poder transformador de la literatura y sí lo haga, en cambio, a la reflexión sobre el riesgo al que se ven expuestas algunas novelas de contenido social o histórico, como las llamadas "memorialistas". No sería la primera vez que se le pide al novelista una aclaración sobre su novela respecto a su ideología o se le acusa de haber tergiversado la historia con mayúsculas. Le ocurrió, por ejemplo, al escritor Antonio Muñoz Molina, que fue atacado por Erick Hackl con motivo de su novela *Sefarad* (2001) (*Lateral*, 2001, nº 78). He aquí una pequeña muestra de los motivos de las acusaciones de Hackl a Muñoz Molina:

> En enero de este año, Antonio Elorza se manifestó en desacuerdo con la tergiversación de hechos históricos en obras de creación literaria y en el cine. Se refirió a un concepto falsificador de la realidad que Tzvetan Todorov había llamado infracción al orden: cambiar hechos, sentimientos, experiencias según las necesidades narrativas. "Cualquiera", escribió Elorza, "es libre de moverse en el 'orden de la ficción', pero no cabe aducir neutralidad ideológica si el 'orden de la vida', la realidad histórica, sale malparada en aquella, o si respecto de las fuentes literarias utilizadas se opera una sistemática deformación". Elorza puso ejemplos: algunas películas de José Luis Garci, dos novelas de Eduardo Mendoza. El caso de *Sefarad* me parece más deplorable ya que su autor trata de personas de carne y hueso, con nombre y apellidos, lo que significa asumir un alto grado de responsabilidad. "De hecho, la invención es bastante convencional", dijo a la periodista Amelia Castilla. Lamentablemente, Muñoz Molina fue así de convencional en la reconstrucción de vidas ajenas. Acabó por traicionar la ética a la que constantemente apela (Hackl 2001).

"Una gota de ficción tiñe todo de ficción", como dijo el propio Muñoz Molina y recogió el novelista argentino Patricio Pron en la nota final de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011). El autor de *Sefarad* responde a Hackl y escribe, entre otras cosas, lo siguiente:

> Erich Hackl parece tener el problema que consiste en identificar el yo del autor con el yo narrativo de los libros. ¿Imagina que yo, el autor del libro y de esta carta, soy médico,

> soy enfermo, soy vendedor de materiales de autoescuela, tengo un solo hijo, he asistido a la agonía de un viejo nazi, etc-, tan sólo porque cada uno de esos atributos pertenecen a algunos de los "yo" sucesivos que hablan en mi libro? Cuando uno habla de personajes públicos, o históricos, o usa el nombre propio de personas reales, tiene la obligación de la exactitud, y nadie lamenta más que yo los errores que han podido deslizarse en *Sefarad*, la mayor parte de los cuales he ido corrigiendo en las sucesivas ediciones del libro. Pero cuando lo que cuento son historias privadas, la responsabilidad de lo histórico –porque lleva razón el señor Hackl utilizando la palabra responsabilidad– deja paso al privilegio de la literatura: el señor Isaac Salama de mi relato está hecho de fragmentos de vidas que yo unifico en un solo personaje; uno por uno, la mayor parte de los elementos son reales: es el conjunto el que, buscando un efecto estético de verdad, es imaginario, o combinatorio, por llamarlo de otro modo. Incluso tiene algún rasgo mío: a quien le gusta mucho ese soneto de Baudelaire que recita el señor Salama es a mí (2001).

Hackl acusa a Muñoz Molina de "traicionar la ética a la que constantemente apela" haciendo un mal uso de ese "alto grado de responsabilidad" que tiene todo escritor que trate en su obra con "personas de carne y hueso, con nombre y apellidos". Le acusa de falta de exhaustividad, y de ética. Teniendo en cuenta el asunto que nos ocupa sobre la juntura entre la ética y la estética del arte en relación a su poder de transformación de una realidad social, traigo este debate a colación porque me parece sorprendente el poder que le da Hackl a la capacidad tergiversadora de la ficción y a sus posibles consecuencias en esa misma realidad que refleja o expresa. Llama muchísimo la atención que Hackl considere *Sefarad* un libro de historia y no una novela, pues sus críticas se canalizan exclusivamente a la relación de esta novela con la historia y no a sus aciertos o desaciertos literarios. Muñoz Molina se defiende alegando precisamente que *Sefarad* es ficción y por lo tanto cuenta con el "privilegio de la literatura" y se libra de la "responsabilidad de lo histórico" apelando a la búsqueda de una verdad más sutil que la contrastable históricamente. El autor habla de "un efecto estético de verdad", que sería la verosimilitud, cabrá ahondar más adelante en esa otra verdad más profunda mencionada respecto a la espiritualidad según Adorno y Abramović. Si bien Muñoz Molina reconoce que "cuando uno habla de personajes públicos, o históricos, o usa el nombre propio de personas reales, tiene la obligación de la exactitud, y nadie lamenta más que yo los errores que han podido deslizarse en *Sefarad*, la mayor parte de los cuales he ido corrigiendo en las sucesivas ediciones del libro". En el caso de la novela de novelas *Sefarad* no se trata de que la historia se filtre en la ficción y la obligue por tanto a la exhaustividad de una crónica, sino de que la ficción gobierna desde la primera hasta la última página, releyendo la Historia con mayúsculas bajo la óptica del artista y haciendo uso de su "privilegio" y de su "irresponsabilidad esencial". Como hemos visto esta "irresponsabilidad esencial" le sirve a Saramago como argumento en contra del poder transformador de la literatura. Cabe interpretar, pues, que Hackl

tema el peligro (social y político, ético) que entraña una novela como *Sefarad*, que reescribe o "revisiona" la historia a su antojo literario. Pero en ningún momento se preocupa Hackl por el lector y eso hace de su crítica algo sospechoso, algo amoral. Arremete únicamente contra su autor, ¿para qué? ¿Para poner en duda su calidad literaria? Sería extraño, porque –como hemos visto– en ningún momento se refiere a *Sefarad* como una obra literaria, más bien la considera un libro de historia. Entonces, ¿para proteger la memoria de Kafka, Milena Jesenská, Viktor Klemperer, Jean Améry o Margarete Buber-Neumann? Si es así, entonces su fe en la capacidad de influencia de la literatura en la sociedad es asombrosa. ¿De verdad cree que peligra la memoria verdadera de estas personas, figuras ilustres, víctimas de la persecución o bien nazi o bien estalinista por figurar en una novela? O quizá es que en el tratamiento que le da a *Sefarad*, propio de un libro de historia, ya responde a esta pregunta.

Si la literatura tiene algún poder de transformación o de influencia sobre la realidad éste no se alimenta en ningún momento –pienso– de la "responsabilidad" que le achaca Hackl, tampoco de la "irresponsabilidad esencial" que le otorga Saramago. Es importante diferenciar entre la noción de "responsabilidad" defendida por Hackl y la "responsabilidad" argumentada por Mijaíl Bajtín respecto al arte y la vida. En efecto, tras una exploración atenta de los argumentos de Bajtín al respecto, su noción de responsabilidad, pese a estar estrechamente identificada con la ética del *hombre integral* no priva de la "libertad creadora" al artista, más bien todo lo contrario. Hackl pretende que el novelista que usa la historia como material para su ficción supedite al discurso histórico el discurso de la ficción. Bajtín, en cambio, considera que "la libertad ética (el llamado libre albedrío) no sólo es la libertad respecto de la necesidad cognitiva (causal), sino también de la necesidad estética, es la libertad de mi acto ético respecto de mí, como del ser afirmado axiológicamente (el ser de la visión estética). Donde quiera que yo soy, soy libre y no puedo liberarme del deber de ser; el tomar conciencia de sí mismo significa iluminarse a sí mismo mediante un sentido anticipado; fuera de éste, yo no existo para mí mismo" (2000, 119). La percepción por parte del individuo de una obra artística mediante la actividad estética, que le permite abarcar su totalidad, lo completa, lo devuelve a su conciencia, a su responsabilidad ética. Siguiendo a Bajtín, "el arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad" (2003, 12). Saramago pretende "irresponsabilizar" al arte de toda culpa, Bajtín asocia necesariamente responsabilidad y culpa y Hackl obliga a supeditar un discurso a otro. Pienso que si Bajtín relaciona responsabilidad y culpa es porque a menudo identifica ética con moral, lo que puede llevar a malentendidos. Yo entiendo la "irresponsabilidad esencial" del arte no como su libertad creadora, sino como la legítima falta de previsión por parte del artista de las consecuencias

que puede acarrear su trabajo para los receptores. Asimismo, el artista es responsable cuando pretende lograr una coherencia entre su imaginación y una forma que depura excesivamente para lograr transmitirla de modo que pueda llegar al receptor. La responsabilidad se halla en el nexo entre los distintos planos vivenciales de una persona, no en supeditar el arte a fines ideológicos o intereses políticos. Esto supondría –a mi modo de ver– una equivocación tanto ética como estética. Sería equiparable a supeditar la verdad a la persuasión. Podemos imaginar un diálogo en el que no haya reciprocidad, ni interés mutuo, ni riqueza que puedan llevarse consigo los interlocutores a su término. Pero ése no nos interesa demasiado, pues no revela nada, no hay en él nada que pueda ser poderoso en el sentido de crecimiento o expansión de las mentes, modificaciones de las mentalidades. Entre escritor y lector podríamos pensar también que tiene lugar un monólogo –y así será muchas veces–, pero es incomparable la abundancia que se da si entre escritor y lector tiene lugar un diálogo –siempre en diferido, claro–[14]. La lectura de una obra literaria confiere dinamismo y hondura a ese diálogo que, antes que nada ocurre dentro de cada uno de nosotros mismos, con nuestra conciencia, tal y como Hannah Arendt defiende en relación a su interpretación de la filosofía de Sócrates: el *dos-en-uno*. El *eme emautσ* expresa el diálogo que mantenemos con nosotros mismos (Arendt 2008, 57), ése que todos los totalitarismos intentan derribar hasta hacerlo desaparecer mediante la dominación del espacio público y privado. La autocensura sufrida por una grandísima cantidad de escritores perseguidos por sistemas totalitarios corresponde a una *traición* de la propia identidad. Cuando, por alguna razón (a menudo política), se impide la posibilidad del *eme emautσ* el individuo pone su libertad en las manos de sus perseguidores ideológicos. Qué duda cabe que la literatura es el arte por excelencia favorecedor del diálogo de uno consigo mismo y, a su vez, con el otro diálogo del uno consigo mismo del escritor. La recepción íntima y solitaria de la literatura carece de la fuerza recíproca en la inmediatez del aquí y el ahora que alientan otras artes, como hemos visto en el caso de Munik y Abramović; pero, en cambio, da la posibilidad de que la indagación en la conciencia de uno, el ahondamiento en sus pensamientos, emociones, contradicciones, tenga lugar sin

14. Aun tratándose de un recital de poesía, de la lectura de una novela por parte del autor ante un círculo de amigos o entendidos o incluso de una instalación sonora en la que los asistentes puedan escuchar una obra literaria al tiempo que pasean por un espacio ficcionalizado, la lectura o la escucha de un libro es siempre en diferido. Dejaría de serlo cuando el propio autor realizara algo así como una escritura simultánea a la lectura o la escucha por parte de los receptores y escribiera la novela frente a un público que interviniera en ella. O esto, o una escritura colectiva, en la que la novela se fuera haciendo mediante la participación y la escritura de lectores/escritores. Ya existen ejemplos de ello en la blog-literatura.

interferencias relacionales[15]. La interacción social enriquece, pero también dispersa la percepción. Es cierto que la literatura, en sí misma, no cambia el mundo, pero no porque no pueda intervenir la realidad, sino por un problema de planteamiento de la propia afirmación. Su mera formulación ya la hace sospechosa, porque es demasiado general y demasiado unívoca, se queda en la vaguedad. A mi entender su formulación precisa es que la literatura tiene el poder de intervenir la conciencia del lector mediante un diálogo íntimo en donde no es herramienta ni instrumento, sino un fin en sí mismo, como sucede en la contemplación absorta de una pintura o de la imagen de una película. El diálogo entre escritor y lector mediante la reescritura de este último es ya una contemplación absorta y activa al mismo tiempo. En el modo en que el lector *reescriba* revelará su ética; en su capacidad de hacerlo manifestará el alcance de su imaginación.

El desplazamiento hacia el lugar del otro

La literatura –no toda, sino aquélla con una técnica excesivamente depurada– hace trabajar la imaginación, desbordándola en ocasiones. El ensanchamiento de nuestra parcela de realidad, sea ésta amplia o estrecha, mediante nuestras lecturas, nos hace más capaces de trascenderla y, de este modo, transformarla. La contemplación absorta, si se combina con una percepción consciente, deja ya de ser absorta y pasa a ser *activa*. Sin moverse físicamente de su lugar, el lector, haciendo un ejercicio de *reescritura* mientras lee y confronta lo que lee, se desplaza hacia el lugar del escritor y de su sensibilidad, de los personajes que muestra. Este *desplazamiento hacia el lugar del otro* hace salir al lector de su conciencia y abre su diálogo hacia el exterior. Tal desplazamiento estaría en consonancia con la noción de *exotopía* de Bajtín, traducida así del ruso por Todorov, que supone un estadio más allá de la empatía o identificación con el personaje literario como posibilidad para "comprender" al otro. En la identificación absoluta del receptor con el protagonista de una realización escénica o de una novela no habría *exotopía*, porque "no rompemos el círculo de una sola conciencia" (2003, 63). A mi juicio la transformación social mediante la literatura consiste en dejar de entender esa pasividad del lector como algo intrínseco a la lectura. Bajtín es coherente con esta argumentación cuando se refiere a la ética: "Una empatía pasiva, el posesionamiento, la pérdida de sí mismo no tiene nada en común con un acto ético *responsable* mediante el cual uno se

15. Uso el término "relacional" en el sentido que le da Nicolas Bourriaud en su *Estética relacional* (2006).

abstrae de sí mismo o renuncia a sí mismo, porque en la autonegación yo realizo al máximo la singularidad de mi lugar en la existencia" (1997, 24). Es significativo que, pese a que Bajtín considera el arte y la vida como ámbitos separados, pueden convertirse en algo "unitario" dentro de una misma persona mediante la responsabilidad. Ya que los seres humanos nos expresamos en nuestra cotidianidad mediante el lenguaje, la herramienta fundamental de la literatura abre un diálogo entre las conciencias del sujeto autor y el sujeto lector. No obstante, otras formas de expresión que prescinden del lenguaje verbal, como la danza, el mimo y otras artes performativas, explicitan ese desplazamiento al lugar del otro de un modo más directo, convirtiendo a los receptores en actores de la realización escénica. Los tres niveles de cognición propuestos por Todorov ya no se realizan entre dos o varias conciencias, sino entre varias *presencias inmediatas* y se hacen visibles mediante la acción escénica, en donde el otro se encuentra justo delante de nosotros. El acontecimiento performativo no considera al receptor un actante externo, sino parte integrante del mismo acontecimiento. La literatura también se ha hecho eco del giro performativo de las artes, que ha invadido no sólo las creaciones literarias, sino –más importante– el modo en que los lectores perciben la literatura. Pienso que las nociones de *exotopía* de Bajtín y los niveles de cognición de Todorov cobran un nuevo sentido interrelacionando distintas artes: introduciendo la acción en la literatura, así como la contemplación en las artes performativas con el fin de identificar ambos niveles de aproximación a una obra o a un acontecimiento artísticos. La *responsabilidad*, sin embargo, como postura ética ante el otro y ante nosotros mismos, la entiendo como una coherencia tanto estructural –en el sentido interno de la obra o del acontecimiento artístico– como ontológica de uno para consigo mismo y para con el mundo (el campo de relaciones entre uno mismo y los otros). Más adelante volveré sobre esta noción mediante el concepto de *verosimilitud*. De momento prefiero indagar algo más en la *irresponsabilidad esencial* de la literatura –y del arte–.

En principio, todo el mundo pretende transformar la realidad *para mejor*, según su visión del mundo, según su ética o su ideología. No aporta nada el argumento –por estéril– de que Hitler y Stalin fueran ávidos lectores y, muy a pesar de ello, ordenaron perseguir y exterminar a millones de personas (también escritores). Ellos lo hicieron según su criterio y su interpretación de la historia y la realidad social y política que lideraron. En los textos literarios hay argumentos tanto para potenciar el bien como para potenciar el mal. El arte puede servir como instrumento, como arma arrojadiza, como cita suelta para constatar la propia cerrazón ideológica. Sin embargo, es precisamente cuando no sirve como instrumento que se abre a su posibilidad transformadora. Los carteles de propaganda comunista (rusos, españoles, chinos) quizá nos parecen arte justo en el momento en que se vacían de su fin pro-

pagandístico. Las pinturas de la artista china Hu Ming, nacida en 1955 y educada bajo el régimen de Mao y la Revolución Cultural, ha tomado a menudo como inspiración los carteles de propaganda comunista china y los ha transformado en una mezcla de erotismo, ligereza, exuberancia y libertad de la mujer, siempre motivo central de sus pinturas. Estas imágenes no están exentas de contenido político, pero sí de gravedad o *petrificación*[16].

Long Live Chairman Mao! Hu Ming (2008)

16. Entiendo *petrificación* en el sentido que le da Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, concretamente en la propuesta *levedad*.

En esta pintura al óleo titulada *Long Live Chairman Mao!* (2008), Hu Ming respeta los colores base de la propaganda del régimen de Mao: el rojo y el verde, pero convierte el rojo en algo sensual, festivo, voluptuoso y el verde se concentra sobre todo en la gorra militar, aunque presentada de un modo que fácilmente la relega a *souvenir*. Sus pinturas pueden ser un canto a la liberación de la mujer, a una mujer nueva exenta de su "papel" encorsetado en las directrices comunistas. En vez de austeridad y trabajo, vemos abundancia y festividad (ocio). La férrea propaganda comunista se torna una mezcla entre reminiscencias de cartel publicitario norteamericano y rasgos propios de la cultura china.

La propaganda no es arte, sino cultura, por muy creativa o "artística" que pueda ser. Así, el arte llamado social o "comprometido" deja de ser arte cuando cae en fines propagandísticos. ¿Por qué? Porque la propaganda contiene un mensaje claro y nítidamente expresado, es unívoca y de fácil recepción; no pide al receptor que indague por sí mismo, no le permite que busque, le pide que encuentre. El fin supedita el goce estético de la contemplación o la meditación y priva a la conciencia de la indagación ética con uno mismo. En el caso del llamado arte social o comprometido, a menudo la fuerte carga histórica que suele contener *petrifica* la expresión del mundo encerrada en el lenguaje del artista. Italo Calvino opone a esa petrificación una suerte de *levedad*, de ligereza que permite un distanciamiento de la realidad, que sustrae peso a las criaturas del mundo y a las ciudades que habitan, y también al lenguaje, herramienta del escritor: "... cuando siento que están por atraparme las tenazas de la piedra, como me sucede cada vez que intento una evocación histórico autobiográfica, Perseo... acude en mi ayuda" (Calvino 1992, 16). El mito de Perseo y la Gorgona le sirve a Calvino para tratar la cualidad de la *levedad* en la escritura. Mientras que la mirada de la Gorgona petrifica, Perseo, que calza sandalias aladas, le dirige una mirada oblicua gracias al reflejo de ella en su escudo. De este modo se halla a salvo de la petrificación al tiempo que la percibe sin obviar la imagen de la Medusa. La "evocación histórico autobiográfica" puede contener el peso y la gravedad de un pasado inmóvil e inmodificable, expresado mediante un lenguaje igualmente inmóvil, petrificado.

La literatura memorialista española contemporánea suele caer en esta petrificación de la que habla Calvino. El resentimiento de un escritor que da cuenta de una realidad opresora y conflictiva que configura una parte de la memoria colectiva (no siempre compartida) de su país, lo puede precipitar hacia el suelo. Hay escritores, en cambio, como Isaac Rosa en *El vano ayer* (2004) y Benjamín Prado en *Mala gente que camina* (2006), que emplean varios recursos que pueden considerarse –a mi entender– apuestas por la *levedad* de la escritura: el humor, la fragmentariedad y una reflexión del pasado histórico que huye de su mera reconstrucción para *enunciarlo*. La levedad de la escritura es cómplice de una *memoria emancipadora*. Esta

memoria emancipadora encontraría también un paralelismo –en el plano epistemológico– en el concepto de *nostalgia reflexiva* propuesto por Svetlana Boym. Ambas, *memoria emancipadora* y *nostalgia reflexiva*, incluyen al otro en una acción ética que desplaza el resentimiento histórico para liberar el alma y el lenguaje. Cuando la escritura no es unívoca abre un espacio para acercarse a lo desconocido, para asimilar lo otro como propio. Boym habla de una "sintaxis intrincada" (*convolued sintax*) citando a Joseph Brodsky, quien tomó en consideración el reflejo de la ética del escritor en la sintaxis, del mismo modo que Jacques Rancière:

> Ethical vision consists not in the writer's ability to write a few clear sentences with cut and dried moral distinctions, but to take risks and reveal with honesty with regard to the past the ethical ambivalences and entanglements that any survivor of that system had to confront. Convoluted syntax, then, is a part and parcel of exilic ethics (Boym 2001, 340-341).

Boym trata fundamentalmente del exilio político, pero la noción de una "sintaxis intrincada" puede ser acertada para referirnos a una ética de la escritura, independiente del asunto tratado por el escritor. Y hablar de "ética de la escritura" implica ya aunar ética y estética. Pues esta noción no hace referencia a la ética del contenido o el mensaje político de la escritura, sino a su lenguaje, a la elección ética y estética que encierra su sintaxis. A este respecto, Rancière, en su ensayo "The Politics of Literature", menciona la noción de Sartre acerca de la "petrificación del lenguaje" refiriéndose a Flaubert y a la escritura burguesa de su tiempo: "Flaubert surrounds the object, seizes it, immobilizes it and breaks its back, changes into stone and petrifies the object as well" (Rancière 2004, 11). También contemporáneos a Flaubert, como indica Rancière, mencionaron la petrificación de su lenguaje, señalando la fascinación de la prosa del autor por el detalle y la indiferencia respecto el significado humano de acciones y caracteres que le empujaban a dar la misma importancia a las cosas materiales y a los seres humanos. Pero, como sigue Rancière, para los críticos del siglo XIX esa "petrificación de la escritura" fue un síntoma de democracia (Rancière 2004, 12). Obviamente "petrificación de la escritura" en este contexto significa algo muy distinto a la *petrificación* que entra en dialéctica con la *levedad* sugerida por Calvino. Pero mantienen un rasgo en común: la obsesión por el detalle y la minuciosidad de la mímesis practicada por los escritores realistas y naturalistas del siglo XIX se arriesga a la univocidad que podría restar levedad a la escritura. Levedad mantiene aquí una correlación con la noción de libertad de una "sintaxis intrincada" y equívoca. Las novelas realistas y naturalistas pretendían demostrar una tesis que, aunque no fuera expresamente política en todos los casos, sí era una declaración de principios respecto a la fidelidad prometida al mundo exterior

que los escritores se propusieron mantener en su escritura. Su compromiso con la categoría estética de la mímesis corre el riesgo de la petrificación en el sentido de Calvino. La propensión a una cierta cosificación o *reificación* de la realidad contenida en las páginas de una novela muestra una clara postura del escritor frente al mundo y frente a la literatura, doblemente ética y estética.

Todo escritor muestra, mediante su escritura, una postura frente al mundo y frente a sus textos. José Saramago, después de mostrarse escéptico frente al poder transformador de la literatura, advierte sobre un replanteamiento que podría tomarse en consideración y que consiste en reivindicar la figura del escritor, antes que su literatura:

> El problema no está en que, supuestamente, se hayan extinguido las razones y las causas de orden social, ideológico o político que, con resultados estéticos tan variables en cuanto a las intenciones, llevaron a los que se llamó literatura de compromiso, en el sentido moderno de la expresión; el problema está, más crudamente, en que el escritor, regla general, ha dejado de comprometerse y que muchas de las teorizaciones en que hoy nos dejamos envolver no tienen otra finalidad que constituirse como escapes intelectuales, modos de ocultar, a nuestros propios ojos, la mala conciencia y el malestar de un grupo de personas (los escritores) que, después de haberse observado a sí mismos, durante mucho tiempo, como luz divina y farol del mundo, añaden ahora a la oscuridad intrínseca del acto creador, las tinieblas de la renuncia y de la abdicación cívicas (Saramago 2003, 69).

Saramago llama la atención de nuevo sobre algo importante. Además de la postura del escritor frente a su escritura, es crucial su postura frente al mundo. Hay varios escritores que no muestran ni "renuncia" ni "abdicación cívicas". En España, Javier Marías y el mismo Benjamín Prado son ejemplos de compromiso ético tanto con sus lectores como con los ciudadanos en general. Recientemente, el primero ha renunciado al Premio Nacional de Narrativa 2012 que le había concedido el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Las razones que alega se centran fundamentalmente en que se niega a aceptar unos beneficios económicos que pertenezcan al erario público y propone que se inviertan, por ejemplo, en bibliotecas públicas. Prado, por su parte, colabora con la emisora de radio de la cadena SER, en donde da la oportunidad a los oyentes de escuchar sus opiniones en un medio distinto al de su escritura. Así pues, pese a que son los lectores –y no los escritores en su rol de escritores– los que tendrían la última palabra en cuanto a la transformación social de la literatura, la voluntad de algunos escritores de estar en el mundo es coherente con su implicación en la misma sociedad tanto mediante su escritura como mediante su persona. Antes que escritores son –como todos nosotros– ciudadanos. Así pues, si la escritura de Flaubert fue considerada en su tiempo como democrática, equitativa tanto con las cosas materiales como con las personas, fue al

margen de la propia voz del escritor, de su mentalidad política. Es sutil verdaderamente la definición que Rancière hace de "literatura" como el arte de escribir dirigido especialmente a aquellos que *no deberían* leer (2004, 15). Para decir tal cosa se sirve obviamente de la supuesta "revolución democrática" contenida en la sintaxis de Flaubert y propone también una noción de "literaridad" ("literariness") mediante la disponibilidad de la llamada "carta muda" ("mute letter"), la cual determina una "partición de lo sensible" en la que es ya imposible contrastar aquellos que hablan de los que sólo hacen ruido, aquellos que actúan de los que sencillamente viven. La "carta muda" no puede apropiársela nadie, nadie la puede reclamar ni usar según su conveniencia. El novelista, pues, es *irresponsable* en cuanto al efecto que cause su escritura en su recepción. Balzac, otro novelista del realismo francés, retrató y ejemplificó la "democracia como literaridad", según Rancière, en su novela *Le Curé de Village*. En ella, Balzac habla de una lectora, Veronique, que lee una novela que jamás debería haber leído. La responsabilidad no es de la literatura, sino de la joven, que carece del entendimiento para discernir qué leer y qué quedarse para sí de aquello que lee. Al querer emular la trama contenida en la novela dentro de la novela de Balzac que es *Paul et Virginie*, la vida de la protagonista se tuerce hasta la infelicidad. La lectura suele ser un acto tan libre y a menudo tan poco guiado que la responsabilidad recae absolutamente en el lector.

Y, sin embargo, otorgándole al lector la responsabilidad exclusiva de su recepción nos arriesgamos a que los textos literarios pierdan sus valores estéticos, su especificidad artística, y sirvan únicamente a un discurso social. Eso mismo le ocurrió a Veronique, que confundió ficción con realidad y quiso transformar su vida en función de un modelo de papel. Hay discursos literarios que se prestan más a tal confusión y son, a mi entender, los que, por intención del autor, se comprometen a priori con una realidad social, ya sea ésta pasada, presente o futura. Hay ocasiones en que el propio escritor desea que las huellas de la realidad –de la Historia– sigan presentes en su escritura. Es el caso del escritor español Benjamín Prado y de su novela *Mala gente que camina* (2006). El autor cuenta en una entrevista que su impulso de escribir una novela de estas características surgió de una necesidad: "yo cuando me enteré de esta historia, dije: 'voy a contarlo'. Y es la primera vez que he tenido la sensación de que escribía un libro, entre otras muchas razones, por obligación. Porque pensé 'y si no lo cuento yo, ¿quién lo va a contar?'"[17]. Parecería que es responsabilidad de los historiadores contar todos los recovecos de una dictadura,

17. Este fragmento pertenece a una de las entrevistas a Benjamín Prado que considero más interesante y que se encuentra en una revista cultural argentina editada digitalmente: <http://www.evaristocultural.com.ar/-%20EVARISTO%20Nro.%2007%20-/prado.htm>.

pero en realidad la literatura, a diferencia de la historiografía, tiene más alcance en lo que respecta a la expresión de la sensibilidad de las personas que protagonizaron la historia. La literatura no sólo va más allá de los hechos, sino que, sobre todo, se plantea unos interrogantes que la historiografía deja de lado:

> Hay una cosa que se aprende, por ejemplo leyendo la última novela de Tomás Eloy Martínez, Purgatorio; se aprende que las dictaduras militares no acaban donde acaban los uniformes. En el armario de las dictaduras militares hay uniformes pero también hay trajes de alta sociedad colgados al lado. Ésa es una de las primeras cosas que se aprende. A mí mucha gente me ha preguntado: si se tomaron treinta y tantos miles de niños en España, ¿cómo es posible que no hubiera un movimiento reivindicativo como el de la Plaza de Mayo, por ejemplo? Y yo he tenido que explicar, con el calendario en la mano, que la dictadura argentina duró siete años y la española treinta y ocho. Esto multiplica la dictadura de los militares aquí por cinco, y ya ves lo que pasa: mucho más silencio, mucho más tergiversación de la realidad, mucho más lavado de cerebro de la población, mucho más criminalización del rival... Yo me he dado cuenta de que los historiadores eso no lo van a hacer, por eso lo tenemos que hacer los novelistas; no van a hablar de eso, porque es evidente[18].

La escritura literaria (la que es ética y estéticamente ambiciosa) se cuestiona tales evidencias. Su mismo lenguaje –*intrincado*– la obliga a indagar en la complejidad de los hechos y a abrirse paso en el abismo del horror, porque entiende que sólo puede confrontarlo de manera indirecta, *leve*. En el caso concreto de la novela memorialista española se añade el hecho –u obligación– del autor de esclarecer lagunas que ha dejado tras de sí la versión histórica. En efecto, la última novela española sobre la memoria de la Guerra Civil y de la posguerra sigue debiéndose al "descubrimiento" de hechos fehacientemente históricos que una gran parte de la población desconoce. Obviamente esta necesidad por parte del escritor, esta responsabilidad que también asume este tipo de literatura, tiene repercusiones estéticas. Existe una gran diferencia en escribir en torno a la memoria y en escribir en torno a la historia y la memoria a un tiempo. Todo lo que el lector ya sepa sobre la historia es libertad que gana el escritor para su ficción. La literatura es un medio óptimo para matizar la historia, es cierto, pero aquí me refiero a la literatura puesta muchas veces al servicio de la historia. Es decir, cuando una novela "informa" sobre hechos históricos. En el caso de los niños robados durante el franquismo y hasta bien entrados los noventa en España, la primera denuncia a los juzgados hecha por una víctima data del año 2010 y *Mala gente que camina* salió a la luz en 2006. Sería demasiado especular creer que esta novela abrió el camino –o algunas conciencias–

18. Ídem.

a las denuncias de robo de niños en España que asolaron las páginas de los periódicos en 2012. Para hablar de ello deberíamos partir de los testimonios, de las personas afectadas, y, que yo sepa, ninguna de ellos se ha acogido a la novela de Prado. Incluso si, por un momento, fantaseamos con esta posibilidad, la hipótesis de que Benjamín Prado con *Mala gente que camina* hubiera contribuido a destapar la red de robo de niños en España desde el franquismo tampoco aportaría nada al asunto del poder transformador de la literatura en tanto que arte: se trataría de un ejemplo de comunicación, de circulación de información, pero no de transformación mediante el arte. El hecho de que hacer algo público, sea por los medios que sea, siempre contribuye a su posible reconocimiento, aceptación o denuncia, no nos habla de la especificidad del arte como medio transformador de una realidad social. El arte es también "información", claro, pero "informar" no es su esencia.

La cuestión debe abordarse, a mi entender, desde otra perspectiva –menos sociológica y más estética, pero también ética– a saber: el valor "no informativo", sino "literario" de la novela; su contribución al asunto desde sus propias cualidades artísticas. Benjamín Prado aseguró enterarse del robo masivo de niños durante el franquismo a través del documental *Els nens perduts del franquisme* dirigido por Montse Armengou y Ricard Belis y producido por TV3. ¿Aporta algo excepcional a este asunto la novela *Mala gente que camina* en comparación, por ejemplo, con el mencionado documental? La novela desarrolla, en efecto, aspectos que el documental tan sólo menciona, como detalles de la vida de Vallejo Nájera y Mercedes Sanz Bachiller, así como de otras personas que trabajaron para el régimen dictatorial. Hasta aquí se trata únicamente de un aporte de información; la excepcionalidad, sin embargo, radica en la invención de un personaje, Dolores Serma, y de la expresión de su angustia durante el régimen mediante la escritura de una novela curiosa titulada *Óxido*. En realidad la novela de Prado viene a decirnos que un texto de ficción es el reducto en donde pueden desvelarse las verdades más profundas –y más dolorosas–. La *verdad esencial*, como matiza Semprún en *La escritura o la vida*, no es aquélla que pueda relatar un libro de historia, sino "aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprensiva que sea..." (2011, 141).

También subyace en la novela de Prado el hecho de que la literatura particulariza los casos generales, dando una voz, con nombres y apellidos, a personajes que, por metonimia, suponen colectivos sociales, como la madre de Juan Urbano, que representaría a ese gran colectivo de la sociedad española que matiza la brutalidad de la dictadura franquista, porque, según el narrador, tiene miedo todavía. El autor tiene la capacidad de dotar de una poderosa verosimilitud a sus personajes de ficción. La madre de Juan Urbano podría haber existido, del mismo modo que la escritora Dolores Serma podría haber escrito una novela titulada *Óxido* en su

dolorosa y clandestina doble vida. La escritura se refleja aquí como un acto de valentía, como la compensación que las circunstancias sociales y políticas del momento no pueden ofrecer. Así, dos mundos paralelos –con submundos internos– coexisten y se influyen mutuamente: la represión franquista y el robo indiscriminado de hijos de republicanos lleva a Dolores Serma a poner por escrito una denuncia bajo la forma de una novela literaria; a su vez, esa misma novela funciona como respuesta a la realidad opresora. Una respuesta indirecta, pero que consta como una posibilidad de confrontar la realidad de la que la escritora pretende evadirse. Si la historia es el relato de los hechos sucedidos, la literatura es el relato de los hechos que podrían haber sucedido. La escritura de ficción es siempre una reescritura del mundo –de la historia–, porque todo pensamiento, voluntad o imaginación parten de la experiencia y son una respuesta a ella. Aunque tal respuesta no se plantee desde el mismo plano en que se erige la realidad a la que confronta, la sola posibilidad de revertir el avance inexorablemente lineal del tiempo desde el plano de la imaginación, de la escritura literaria, nos constata a los lectores que la Historia, con mayúsculas, puede interpretarse de otro modo –ajeno al discurso oficial–. Una reinterpretación así está muy cerca de la posibilidad de revivir lo ocurrido de un modo distinto. La escritura y la lectura literarias son poderosas hasta el punto de transformar la experiencia, pues una vez que la experiencia fáctica ha llegado a su término todo son relatos. En nuestra imaginación el relato histórico y el ficticio se encuentran en un mismo plano y, por tanto, pueden ser revividos, reinterpretados y reescritos continuamente. Es aquí donde –a mi entender– radica el poder transformador del discurso literario.

La conjunción entre ética y estética

Si la novela *Mala gente que camina* no ha tenido una incidencia directa en la realidad española contemporánea que pretende compensar la memoria de los robos de niños desde el franquismo hasta los años noventa, esto no significa que no encierre la posibilidad de *intervenir* en esa realidad. El poder transformador de la literatura no hay que buscarlo en la realidad directa y física, en la experiencia o en la acción, sino en la postura que adoptamos frente a esa realidad, experiencia o acción. Mediante sus cualidades estéticas la literatura –entre otros discursos sociales y políticos– conforma nuestro *ser-en-el-mundo*, nuestra postura ética. En el modo de conformarlo se separa de las artes performativas, porque éstas trabajan sobre el material mismo de la realidad, y, por tanto, su incidencia sobre ella es perfectamente visible. Se separa desde este punto de vista, pero desde otro se acerca también a estas artes que intentan incesantemente desdibujar los confines de lo real y entre-

mezclarlos con los de lo ficticio. Tales confines ya están mezclados en nuestra conciencia. Recordamos e imaginamos con una única conciencia que se fragmenta en varios planos que le aportan grosor, densidad y profundidad. En este sentido, no es posible separar alma y cuerpo, ojos y manos, sujeto y objeto. Ética y estética nacen del mismo fondo, nos acercamos a ellas y las expresamos mediante nuestra conciencia. De otro modo no nos sería posible confundir la realidad con la ficción y percibir la *consistencia real* de un personaje de ficción como Dolores Serma. Debo matizar que el efecto de realidad que desprende Dolores Serma no es exactamente designable mediante la categoría estética de *verosimilitud*. En el momento en que el propio autor está "muy orgulloso" de haber creado un personaje como Dolores Serma porque "el 90% de los periodistas me han confesado que fueron a Google a buscarla, lo que he considerado un triunfo"[19], ya no es exacto hablar de verosimilitud, sino de permeabilidad y confusión entre los límites que separan la realidad de la ficción. En su *Poética*, Aristóteles define la *verosimilitud* en función de la *necesidad*, es decir, de si tal o cual acción es coherente con el todo o pertinente en ese momento de la trama. La verosimilitud aquí es, pues, una categoría estética. Lo verosímil es lo factible en función de que sea creíble que ocurra en el conjunto formal de un poema o una tragedia. También habla de la costumbre de muchos poetas de intercalar nombres de actantes conocidos entre aquéllos otros desconocidos, lo cual no necesariamente debe *regocijar* menos al receptor. La *Poética* es una obra fundamentada en la estética y, en concreto, en la estética de la tragedia –al menos la parte que conservamos–. No obstante, en el conjunto de la obra de Aristóteles, la verosimilitud es un concepto clave. En su *Ética a Nicómaco* entiende también la práctica de la *virtud* por una persona como un ejercicio de coherencia, podríamos añadir, estructural. Según la perspectiva de Aristóteles no existe un código ético que pueda ser universal e internamente obligatorio para todos los individuos (Montoya 2007, 183). La virtud es repetición de acciones virtuosas; pero antes de tomar una decisión conforme a la virtud y llevar a cabo así una acción virtuosa, el individuo debe ser capaz de leer –interpretar– el contexto o la incitación a esa decisión ética. No hay certezas absolutas, pero sí existe una verosimilitud que nos acerca más a la verdad. En el fondo se trata de coherencia formal, de una apariencia de virtud que, repetida, hace al individuo virtuoso. La *Ética a Nicómaco* describe el mejor modo de alcanzar la felicidad para un individuo (Aristóteles 2011, Libro 0). El *buen juicio*, que es el que caracteriza al *hombre de entendimiento*, permite discernir entre una acción que lleva al ejercicio de la virtud y, por tanto, a la consecución de la felicidad, y otra que no (Aristóteles 2011, Libro 6, cap. 10). La lectura atinada

19. Cfr. <http://www.evaristocultural.com.ar/-%20EVARISTO%20Nro.%2007%20-/prado.htm>.

del mundo, por tanto, de los gestos, las palabras y las acciones de los otros individuos, es la que inclina a una persona a llevar a cabo una acción virtuosa. Una mala lectura conlleva una acción desviada de la virtud. No hay, pues, manual o decálogo previo de lo que es virtuoso o no, sino que es el propio individuo el que debe aprehenderlo, el que debe arriesgarse haciendo uso de su entendimiento. De ahí que la ética según Aristóteles, es decir, el carácter que demuestra y refleja cada uno tanto en su consciencia como en su hacer, pretende una indagación en la verdad, aunque ésta, al no ser absoluta, se refleja en un discernimiento de lo verosímil: lo que posiblemente sea verdad o pudiera serlo. La verosimilitud, por tanto, es una categoría tanto ética como estética. La coherencia de una obra literaria se descubre en la verosimilitud, o pertinencia estética, de los elementos que conforman su estructura; la coherencia del carácter de una persona se revela en la verosimilitud, o pertinencia ética, de sus decisiones y acciones virtuosas.

Si Benjamín Prado se enorgullece de haber sabido crear un personaje creíble, factible, como Dolores Serma, es probablemente porque su logro halla resonancia tanto al nivel ético como estético. Sin embargo, aunque la conjunción exacta entre ética y estética no garantizaría su influencia en la realidad social española, sí es cierto que –a mi modo de ver– *Mala gente que camina* aporta menos al género de la novela, en tanto que carecería de una *forma excesivamente depurada*, que a la realidad social española contemporánea. En el fondo, la pregunta de si la literatura puede transformar realidades socio-políticas no puede desligarse del factor de su difusión, para que esa transformación sea cuantificable, es decir, visible. Desde una perspectiva filosófica bastaría con la reflexión sobre la especificidad del arte y su relación con el autor y el receptor para argumentar la posibilidad de esa transformación. La clave de esa posibilidad está en valorar la especificidad del arte mediante la conjunción exacta entre su ética y su estética. La indagación en los ejemplos aducidos, sin embargo, allanan el camino a la argumentación filosófica. ¿Existe tal conjunción en *Mala gente que camina*? Pienso que no. Pienso que la novela es valiosa porque muestra la actitud ética de revisar la historia reciente de España y confrontar al lector con aquello que se ha mantenido deliberadamente oculto, por ejemplo, el robo de niños desde el franquismo hasta bien entrada la democracia. La elección del tema principal de su novela revela ya la postura ética del escritor, que se arriesga indagando en un asunto denunciable en un país que no lo ha denunciado públicamente desde las esferas políticas o de opinión pública. Por eso es problemático e insuficiente identificar ética con el contenido y estética con la forma: la decisión del escritor –del artista– de elegir tratar un tema u otro y considerar que las herramientas y el ámbito que le ofrece la literatura –el arte– es un buen espacio para ello, tiene ya implicaciones éticas y estéticas. El autor considera que la literatura debe abordar este tema, porque puede llegar ahí donde no llega la historia.

Desde esta cuestión nos adentramos en la estética, porque serán las herramientas literarias las que ahondarán en una perspectiva que estaría fuera del alcance de la historiografía o del periodismo documental. ¿En qué va más allá la novela respecto al documental de *Els nens perduts del franquisme*? En la libertad de que puede hacer uso el escritor de hacer convivir en su texto personalidades históricas con personajes ficticios. En un libro de historia o en un documental hacer esto implicaría una gravísima falta de rigor y de voluntad de engañar al receptor. Pero la literatura puede permitírselo por esa "irresponsabilidad esencial" que en ella –y en cualquier otro arte– es legítima. ¿En qué más va más allá? En poder contrarrestar mediante el humor un tema tan serio. La literatura puede darse ese lujo, que no se deriva directamente de su "irresponsabilidad esencial", sino que depende de la riqueza de "mundos paralelos" y de registros que crea el escritor. Esta cualidad no es específica de la literatura, tampoco su "irresponsabilidad esencial", pero es importante para lo que nos ocupa resaltar ambas. En *Mala gente que camina*, Juan Urbano, la voz principal, es un personaje irónico y bastante crítico, tanto con sus compañeros de trabajo en la escuela en la que es jefe de estudios, como con el llamado "mundillo" académico desprestigiado por una mediocridad vanidosa que alimentan algunos. También es crítico con su madre, que –insisto– representa por metonimia a todas aquellas personas que "por haber sido engañadas" (2011, 460) continúan defendiendo la política del régimen y que para defenderla critican enconadamente las equivocaciones republicanas. Con las imágenes, ocurrencias, autocríticas de Juan Urbano el lector puede disfrutar de un agudo sentido del humor y compensarlo con la gravedad del asunto de la adopción fraudulenta de niños en España. El deleite en este caso no es únicamente asociable con "lo agradable", uno de "los tres tipos específicamente diversos de satisfacción" sobre los cuales razona Kant en su *Crítica del discernimiento*. El solaz del humor, cuando el humor es crítico, aporta mucho al conocimiento, tanto sobre el tema que se lee como sobre uno mismo. ¿Qué más añade la novela de Prado a la historiografía o al periodismo documental? La interpelación continúa al lector. Ésta tampoco es exclusiva de la literatura, ni siquiera del arte, pero no suele aparecer en la historiografía ni en el periodismo documental. Interpelar al lector supone una cercanía con él por parte del escritor que lleva –casi inmediatamente– a un aspecto más específico de la literatura y del arte: el subjetivismo. Tanto la historiografía como el periodismo documental tienen el afán de dar una apariencia de objetividad, por la que la literatura, en cambio, no muestra interés. Incluso en la máxima muestra hasta ahora de objetividad literaria en el realismo y el naturalismo europeo del siglo XIX en novela, hay una gran cantidad de subjetivismo: como lectores asistimos a la intimidad de Madame Bovary, de Julién Sorel, de la Regenta, de Ana Karénina, los cuales, sin haber realizado ninguna hazaña digna de mención por parte de la historiografía, figuran en el primer plano de una

trama interesante desde el punto de vista literario y también humano. La literatura ha buscado siempre una complicidad con el lector que se ha ido trasmutando a lo largo de las necesidades de cada momento, pero que se ha mantenido firme y, en cierto modo, intacta. En el caso de *Mala gente que camina* hay además una explicitación de la necesidad por parte del narrador de que el lector no le abandone: "¿Qué se ocultaba tras esa ficción? Pronto lo iba a descubrir. Y no se inquieten, ustedes también lo van a saber muy pronto" (2011, 375). Tiene la obra una estructura que recuerda a la novela por entregas: cada capítulo suele terminar con una alusión al siguiente que pretende ser una llamada de atención al lector para que tenga la paciencia suficiente y espere lo que convenga para saciar su curiosidad.

Es imposible saber de antemano –repito– qué fondo revela una apariencia estética. En realidad la noción de "apariencia" tiene mucho que ver –a mi entender– con la de "casualidad". Para, en cambio, superar lo casual e indagar en la ensambladura perfecta entre la ética y la estética de, por ejemplo, una novela, es indispensable que eliminemos la sensación de "apariencia". Si pienso que *Mala gente que camina* no halla una conjunción exacta entre su ética y su estética se debe a que, por un lado, el escritor se ha aventurado en un tema que obliga a leer entre líneas los argumentos de la historia oficial española, en donde el asunto de los niños robados generalmente ni se menciona. Pero, por el otro, no nos brinda a los lectores la oportunidad de hacer lo mismo mientras leemos la novela. *Mala gente que camina* es más un alarde de dosificación de la información (creando una intriga casi policíaca), que una muestra de pluralidad de puntos de vista. Existe una única perspectiva centralizada en el narrador que prepondera por encima de las demás voces. Esta voz viene a decirnos que el franquismo insufló un miedo en la sociedad española que todavía no estamos en condiciones de superar, de ahí que las denuncias sobre el robo de niños no hayan comenzado hasta el año 2010. La mera información no transforma una conciencia. Para que tal transformación sea posible es necesario que el receptor deba confrontarse con la forma que reviste dicha información, es decir, debe llevar a cabo un proceso de discernimiento.

La verdad del arte y la política de la recepción

Existe otra novela, ya mencionada anteriormente, que sí ofrece ese ensamblaje de ética y estética: *El vano ayer*. Publicada dos años antes que *Mala gente que camina*, la novela de Isaac Rosa deja deliberadamente en manos del lector la obligación de discernir. No hay otro modo de leer su novela, sino mediante ese discernimiento, porque la fragmentariedad del texto se produce a todos sus niveles: narrativo, espacio-temporal, ficcional/real y político. El lector no puede hacer otra cosa que

"intervenir" en lo que lee, si quiere "comprender" algo. *El vano ayer* es quizá el caso más evidente en la narrativa memorialista española de reescritura mediante la lectura, de autoconcienciación. No cabe duda de que Rosa tuvo esa intención y no sorprende una respuesta suya respecto a la posibilidad de la literatura de transformar una realidad social:

> P: Si lo he entendido bien, planteas algo así como que la literatura sobre el franquismo está condenada al fracaso hasta que no se produzcan profundas transformaciones en la consideración pública de la dictadura. ¿Crees que la labor del novelista debe limitarse a la autocrítica, es decir, a evitar el engaño mayor de creer que la literatura tiene algún peso real?
>
> R: No sé si la literatura es incapaz de fijar un análisis válido del franquismo o de otras cuestiones, pero debe intentarlo. Entre otras razones, porque para una mayoría de lectores la novela es un género historiográfico, ya que reciben sus conocimientos y forman sus opiniones del pasado y del presente a través de la ficción literaria y, sobre todo, audiovisual. Quiera o no quiera, el novelista tiene una labor ideologizante que puede asumir y ejercer con responsabilidad, o descuidar y que sea ocupada por la ideología dominante. El continuo descrédito de la ficción, del que tanto se habla, choca con esa mayoría de ciudadanos que construyen su visión del mundo con ficciones. Para una mayoría, la visión del holocausto nazi la ha fijado *La lista de Schindler*, y la del franquismo la está estandarizando hoy la serie televisiva *Cuéntame* junto a muchas novelas que analizan el franquismo desde los presupuestos de la novela histórica, o mediante intrigas vacías, o con recursos del peor sentimentalismo. Tal vez la literatura no sirva para cambiar el mundo, pero sí está sirviendo para conservarlo[20].

El autor, en sus propias palabras, se propone escribir una "novela necesaria". Esta noción de *necesidad* trasciende aquélla aristotélica en la que la verosimilitud exige la necesidad (pertinencia) de cada uno de los elementos de la trama. A mi entender la necesidad de una novela como *El vano ayer* radica en desafiar al lector para que actúe mientras lee. Rosa le restituye así a la literatura su *responsabilidad* de intervenir en la conciencia del lector y en la conciencia de la sociedad de la que forma parte. En la llamada "era digital", en la que los medios de comunicación de masas concentran el poder de la mayor cantidad de información transmitida a los ciudadanos, vivimos en un continuo entremezclarse de la realidad y de la ficción. No es casualidad que el giro performativo de las artes tuviera lugar en un momento en que los medios de comunicación empezaban a ratificar su hegemonía. Siempre surge algo contra lo que resistir. Hoy en día la resistencia ejercida por el arte es fundamentalmente la de combatir la hegemonía de otra ficción que es la de los

20. La cita está extraída de una entrevista de la revista *Ladinamo* (nov./ dic. 2004), <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=13&id=324>.

medios de comunicación. Y el combate del arte se libra, paradójicamente, defendiendo la *verdad* frente a la *ficción* de los medios. Mientras éstos tienden a uniformizar a la ciudadanía y mantenerla como una masa dócil, el arte se inclina por la singularidad y al pensamiento crítico (ahí radica su legitimidad para ser llamado arte). Tanto Vik Muniz y Marina Abramović como Prado y Rosa defienden una verdad, no totalitaria ni totalizadora, que debería preparar al receptor para percibir la realidad y los medios de comunicación que la transmiten de un modo no unívoco, sino crítico. Sabemos que la ficción no pertenece exclusivamente al arte y que la flexibilidad de las fronteras entre la realidad y de la ficción es peligrosa cuando falta la conciencia de que esas fronteras son permeables. El binomio ficción-realidad es ya insuficiente.

Esa "conservación del mundo" mediante la literatura de la que habla Isaac Rosa entronca con las consideraciones de algunos supervivientes de los campos de concentración y exterminio de la Alemania nacionalsocialista como Primo Levi y el escritor español Jorge Semprún. La experiencia, una vez vivida, encierra consigo, de un modo profundamente hermético, la posibilidad de transferirse. Semprún defiende en *La escritura o la vida* que la "verdad esencial de la experiencia" sólo es transmisible mediante la escritura literaria (2011, 141). ¿Pero cuál es esa "verdad esencial"? Semprún responde unas páginas más adelante: "...el envite no estribará en la descripción del horror. No sólo en esa, ni siquiera principalmente. El envite será la exploración del alma humana en el horror del Mal... ¡Necesitaríamos un Dostoievski!" (2011, 144). Primo Levi coincide con Semprún en *Si esto es un hombre*:

> ...este libro mío, por lo que se refiere a detalles atroces, no añade nada a lo ya sabido por los lectores de todo el mundo sobre el inquietante asunto de los campos de destrucción. No lo he escrito con la intención de formular nuevos cargos; sino más bien de proporcionar documentación para un estudio sereno de algunos aspectos del alma humana. Habrá muchos, individuos o pueblos, que piensen más o menos conscientemente, que "todo extranjero es un enemigo" (Levi 2002, 4).

"El alma humana". ¿Y qué es el alma humana? Es lo que nos *anima* y sigue siendo un misterio. Por eso se ocupan de ella la teología, la filosofía y el arte, que son perspectivas de conocimiento de los seres humanos y del mundo que no aspiran a lo cognoscible, sino a lo incognoscible. El alma humana puede delatarse en un gesto o en una mirada. Primo Levi lo explica de un modo incomparable cuando relata su examen de química en el *Lager* bajo la supervisión del doctor Pannwitz:

> Cuando hubo terminado de escribir, levantó los ojos y me miró.
>
> Desde aquel día he pensado en el *Doktor* Pannwitz muchas veces y de muchas maneras. Me he preguntado cuál sería su funcionamiento íntimo de hombre; cómo llenaría su

> tiempo fuera de la polimerización y de la conciencia indogermánica; sobre todo, cuando he vuelto a ser hombre libre, he deseado encontrarlo otra vez, y no ya por venganza sino sólo por mi curiosidad frente al alma humana.
>
> Porque aquella mirada no se cruzó entre dos hombres; y si yo supiese explicar a fondo la naturaleza de aquella mirada, intercambiada como a través de la pared de vidrio de un acuario entre dos seres que viven en medios diferentes, habría explicado también la esencia de la gran locura de la tercera Alemania.
>
> Lo que todos nosotros pensábamos y decíamos de los alemanes se percibió en aquel momento de manera inmediata (2002, 59).

La reflexión solitaria que requiere la literatura no sólo opera con el lector, sino con el escritor, claro está. En el caso de testimonios de un suceso traumático la escritura revela la experiencia, no para revivirla en el sentido estricto de la palabra, sino para "comprehender" lo que se ha vivido pero todavía no ha sido asimilado como vivido. La reconstrucción no es –y esto se olvida con frecuencia– herramienta para la reflexión. Nos suele llegar revestida de una apariencia de fidelidad que es necesariamente falsa. No podemos aspirar a revivir la experiencia misma desde la reconstrucción de esa experiencia; debemos acceder a ella desde otro plano, el de la conciencia creativa que activa la imaginación y la confrontación crítica con nuestro entendimiento: el *eme emautσ*.

La "verdad esencial" no puede ser percibida por los sentidos, porque no es una verdad cognitiva, sino especulativa. De ahí que el lenguaje del artista sea un modo adecuado de indagar en ella, aunque sea inefable por principio. "Excavas excavas y no haces más que volver a recorrer el mismo camino". En efecto, Calvino describe aquí el recorrido circular del pensamiento especulativo. Podría decirse que no sólo forma parte de los filósofos, sino también de los artistas, al menos de una parte de su ruta. En el momento en que el artista crea algo perceptible por los sentidos, da forma al pensamiento al mismo tiempo que lo *evapora*: ahora es el receptor el que percibe esa creación mediante sus sentidos iniciando un nuevo círculo –o excavación– que no necesariamente es continuidad del artista. El arte rompe con el *eme emautσ*, abre el círculo al mundo exterior e introduce la percepción sensorial en él. De pronto aquello que era un fin en sí mismo –la actividad del pensamiento sin *télos*– se convierte en imagen o sonido transmitidos. Algo habrá de esa "verdad esencial" que puedan captar otros, distintos del escritor, del artista. La recepción de una obra o acontecimiento artísticos rompe el hondo silencio del uno consigo mismo. En este sentido, el arte y la política –a diferencia de la filosofía desde Platón– se identifican en su responsabilidad para con el receptor. ¿Qué pretende causar el arte en el receptor? ¿Admiración, asombro, extrañamiento, horror? Todas estas incisiones se producen tanto en la conciencia del receptor como en sus sentidos sensoriales, modificándolos en mayor o menor medida. El horror y la naturaleza del mal

están excluidas deliberadamente del pensamiento de Sócrates y del de casi todos los filósofos occidentales antes de Auschwitz: "parece como si Sócrates no tuviera nada más que decir sobre la relación entre el mal y la ausencia de pensamiento que los hombres que no aman la belleza, la justicia y la sabiduría, son incapaces de pensar, igual que, a la inversa, los que aman el examen crítico y, por tanto, 'filosofan', serían incapaces de hacer el mal" (Arendt 2002, 202). La *irreversibilidad* de Auschwitz nos desplaza necesariamente hacia otro punto.

A la pregunta de si *el arte* puede cambiar el mundo podríamos objetar otras preguntas equivalentes: ¿puede la política cambiar el mundo?, ¿puede la historia o la sociedad incluso? "¿No debería cambiarse la esencia del hombre antes de pensar en cambiar el mundo? Esta objeción es en el fondo muy antigua y puede apelar a los mejores testimonios, por ejemplo a Platón, quien ya reprochó a Pericles que tras la muerte de éste los atenienses no fueran mejores que antes" (Arendt 2008, 144). La reflexión a partir de esta alusión de Arendt al reproche de Platón invalida también los argumentos en contra de la posibilidad transformadora del arte de que las obras más importantes de la literatura mundial han dejado el mundo intacto. El mundo cambia irremediablemente y en su devenir podemos pensar que nosotros ejercemos alguna influencia. Tal ilusión de control del mundo –y de nosotros mismos– es eminentemente moderna. En el mundo clásico, por el contrario,

> en el deseo o en la aflicción, o incluso en la reflexión, los héroes homéricos sabían que un dios les movía. Lo sufrían y lo observaban, pero lo que ocurría era también una sorpresa para ellos. [...] Ninguna psicología ha dado desde entonces un paso más, salvo para inventar, para esas fuerzas que nos mueven, nombres más largos, más numerosos, más toscos y menos eficaces, menos afines a la estructura de lo que ocurre, sea placer o terror. Los modernos están muy orgullosos de su responsabilidad, pero así pretenden responder con una voz que ni siquiera saben si les pertenece. Los héroes homéricos desconocían una palabra tan molesta como "responsabilidad", y no la habrían creído. Para ellos, es como si cada delito se produjera en un estado de enfermedad mental (Calasso 2006, 91).

No deja de ser curioso que Roberto Calasso y Hannah Arendt, desde perspectivas tremendamente distintas –uno desde la reflexión sobre el mito clásico; la otra desde la teoría política– coincidan en la cabal intuición de que el ciudadano contemporáneo se sirve de la psicología para adaptarse a una sociedad que, pese haber sido creada por él mismo, le es hostil. Un "mundo-desierto", como pensó Nietzsche, pero que ha dejado de estar encerrado en nosotros para materializarse más allá de nuestra influencia y cuyas tormentas de arena son los movimientos totalitarios (Arendt 2008, 225). Parece la mayor fatalidad tener que hacer esfuerzos inhumanos para encajar un mundo que nosotros mismos hemos hecho posible y, al mismo tiempo, inhabitable. Según Arendt,

> lo que ha fallado ha sido la política, nuestra existencia plural, y no lo que podemos hacer y crear en tanto que existimos en lo singular: en el aislamiento del artista, en la soledad del filósofo, en la relación inherentemente no mundana entre los seres humanos como se da en el amor y, en ocasiones, en la amistad (cuando un corazón alcanza directamente al otro, como en la amistad, o cuando el en-medio, el mundo, se deshace en llamas como en el amor) (2008, 226).

Una apasionada de la política como Arendt está convencida de que es la política lo que ha fallado. A este respecto el arte, incluso si es político, tiene la ventaja de ser un fin en sí mismo y no un medio. Y aquí yace probablemente una contradicción, una aporía si queremos ser más precisos, porque aquello que es un fin en sí mismo y que, por tanto, se basta a sí mismo, sólo puede *fallar en sí mismo*. Ésta es la "irresponsabilidad esencial" del arte, que incluye en sí la posibilidad de transformar una realidad social, pero que *no está necesariamente obligado a ello ni, por tanto, a prever el modo en que la transforma*. Sin embargo, después de tantas reflexiones y excavaciones, explorando varios caminos que parten de la misma inquietud, me inclino a pensar –respetando diferenciaciones sensatas y no reduccionistas– que si la política es eminentemente acción e intercambio plural entre las personas, el artista lleva a cabo un acto político –y responsable, ético– en el momento en que presenta su obra o acontecimiento al receptor. Éste, a su vez, cuando contempla una obra de arte o lee una novela o un poema o participa en un acontecimiento artístico lleva a cabo el acto político de entrar en un diálogo consciente en el que no le queda otra alternativa que *desplazarse* hasta el lugar del otro. Pero esto sucede –a mi entender– sólo cuando lo que el receptor tiene delante de los ojos lo confronta imposibilitándole una *empatía* desde el primer momento. Hemos visto cómo, en el *Fedro*, Sócrates, por medio de Platón, aconseja al orador ideal que sea capaz de aplicar "discursos abigarrados y en todos los tonos al alma abigarrada, y simples a la simple". En esta coherencia absoluta entre el discurso del orador y el alma del receptor no puede haber transformación, porque tal adecuación imposibilita el *extrañamiento* necesario para que el receptor se desplace. Ante la *desviación* expresada en las *Pictures of Garbage* de Muniz, la crueldad explícita de la autoagresión en *Lips of Thomas* de Abramović o la fragmentariedad extrema de *El vano ayer*, el receptor debe resituarse frente a la extrañeza, frente a la dificultad de comprender en su totalidad aquello que percibe. Debe repensar su conciencia estética y su postura ética. Todas estas manifestaciones artísticas contienen una verdad, la de la "mala conciencia" de una cultura que se ha esforzado persistentemente en distinguir entre opresores y oprimidos.

Visiblemente, el giro performativo de las artes nos muestra quizá esa necesidad por parte de un receptor milenariamente pasivo de intervenir en el mundo a falta de un ejemplo político adecuado para fines transformadores de realidades sociales

hacia la ecuanimidad entre las personas. Porque la implicación que pide el arte manifiesto en los ejemplos mencionados es mayor que la de percibir sencillamente. El contemplador de las fotografías de Munik sobre los *catadores* de Jardim Gramacho no sólo percibe una realidad o una ficción, sino una injusticia social bajo una forma *oblicua*; el espectador de *Lips of Thomas* deja de debatirse entre la realidad y la ficción porque las heridas en la piel de la *performer* son verdaderas y se le da la oportunidad de terminar con el sufrimiento bajo el marco de una realización escénica; al lector de *El vano ayer* se le exhorta a elegir por su propia cuenta la versión que le parezca más convincente entre la pluralidad de versiones que remiten tanto a su historia colectiva más reciente como a su particular tradición de lecturas. Estos ejemplos pertenecen a un arte *resistente* frente a la realidad política y a los medios de comunicación al servicio de intereses políticos. No todo el arte es resistente, no todo el arte encierra en sí la capacidad de transformar.

Emprendí esta primera parte hablando de la posible circunstancia que separó la filosofía de la política. Desde entonces la primera se aísla, contempla, piensa, razona; la segunda toma decisiones que incumben a un colectivo y actúa. Si ahora la política ha fallado, ¿qué puede cambiar el mundo? Estoy cada vez más convencida de que el arte es hoy la estrategia que mejor une filosofía y política: vida contemplativa y vida activa. Cabría decir, retomando los argumentos expuestos a lo largo de estas páginas: no todo arte, sino aquél que refleje el ejercicio más libre de la imaginación del artista y su depuración excesiva de la técnica que emplee para lograr una coherencia e identificar ambas. En su aislamiento, el pintor, el actor o el *performer*[21], el escritor hace un ejercicio concienzudo de *eme emautó*: intenta sobre todo ser honesto consigo mismo. Cuando decide mostrar o presentar su obra o acontecimiento al receptor o receptores rompe el silencio y entra en diálogo con los demás. Ahí interviene necesariamente en quien se admire, asombre, extrañe u horrorice ante lo que el artista le muestra o le presenta. Está teniendo lugar ya necesariamente un acto político. De ahí que algunos artistas se extrañen cuando algún, por ejemplo, lector les dice que "su novela les cambió la vida", porque, aunque el artista no lo quiera de antemano, influye necesariamente en la realidad mostrando o presentando lo que ha hecho durante su aislamiento creador. Del mismo modo, la conjunción entre ética y estética no se da únicamente dentro de la obra o el acontecimiento artístico, sino especialmente cuando el receptor o los receptores la contemplan o participan en él. La conjunción entre ética y estética estriba en superar

21. Hablo de "aislamiento" aquí también refiriéndome a artes que suelen ser colectivas, como el teatro y la performance, porque el acto de creación, sea cuál sea su medio, lo requiere forzosamente.

el desencanto que supone la alienación de dividir el ser humano y el mundo en partes indivisibles y no relacionables y en llegar al entendimiento entre dos o varias personas –el artista o los artistas; el receptor o los receptores– mediante una forma que no es mera *apariencia*. Si no es mera *apariencia* se debe a que esa forma contiene la posibilidad de extrañarnos, de desafiar al desierto porque no *encaja* ni en él ni en nosotros y, mediante su desafío, nos obliga a confrontarnos. Libera nuestro deseo de transformarnos. Hace visible que el mundo cambia constantemente y nosotros con él mediante la interrupción de su aparición extraña. Y por el mero hecho de evidenciar lo evidente reanuda en nosotros la capacidad de percibir *lo distinto*. El desierto es sobre todo nuestra incapacidad de *desplazarnos* al lugar del *otro*. Lo que se enrarece entonces es el desierto.

II
Tiempo de plenitud y de vacío

Un deseo de captación del instante recorre la historia de la humanidad en sus diversas culturas. Existe una vasta literatura al respecto de entre la que podríamos destacar, por ejemplo, dos imágenes prominentes de la literatura y la filosofía europeas del siglo xx. La primera: el cazador cuya salvación o condena depende de si el león, a una tercera parte de su trayectoria, lo engullirá desparramando sus sesos todavía calientes o si, por el contrario, se cruzará con la flecha recién disparada, que lo atravesará disipando su angustia. La segunda: el Ángel de la Historia, cara a cara frente a la montaña única de catástrofes del pasado, con los ojos y las alas bien abiertos, impidiendo, por un instante, que el huracán del progreso lo arrastre consigo. En esencia estas dos imágenes se distinguirían únicamente en un detalle, no menor, pero un detalle al fin y al cabo: la concepción temporal que amenaza al Ángel de la Historia de Walter Benjamin es de una linealidad atroz, la de la lógica del progreso; el cazador de Italo Calvino, en cambio, cuenta con múltiples concepciones temporales, entre las cuales no existe jerarquía. Benjamin advierte de un peligro que promete repetirse una y otra vez; Calvino enuncia varias posibilidades futuras. Ambos proponen alternativas, pero Calvino no parte de la limitación de la que sí lo hace Benjamin en sus tesis *Sobre el concepto de historia*, a saber: la condena prolongada a lo largo del tiempo de la historia en la que los vencedores siempre han logrado someter a los vencidos. La alternativa (la solución) consistiría en revertir o transformar la temporalidad del progreso para poder cambiar el rumbo de la historia y, sólo así, reformularla. Es también, como en el caso del arquero de "Tiempo cero", cuestión de vida o muerte.

¿DÓNDE ESTAMOS: MODERNIDAD, POSMODERNIDAD, ALTERMODERNISMO, METAMODERNISMO?

Estas dos imágenes entrecruzadas podrían expresar la tesitura en la que ahora mismo nos encontramos como europeos, occidentales, y de la que tampoco pueden librarse todos aquellos rincones de este mundo globalizado que se han subido al tren del progreso. En palabras de Andreas Huyssen, "nos enfrentamos a un cambio estructural en las formas que tenemos de vivir y percibir la temporalidad, unas formas que contrastan claramente con el imaginario dominante en el siglo XX acerca de los futuros utópicos, de la liberación y de la emancipación" (2011, 184). En efecto, probablemente el llamado "fin de los grandes discursos" haya terminado también con el "mito del progreso" y proliferen ahora "pequeños discursos" (Bourriaud 2008, 17-34) imposibles de encajar en una visión totalizadora. Sin embargo, pese a todo, continúa preponderando una línea dominante en la política y la economía occidentales (la del neoliberalismo) que hace pensar que quizá nos encontremos en un momento en el que las preguntas de la modernidad no puedan responderse bajo su paradigma, pero sí continúan estando tan presentes como para marcar una pauta de pensamiento y visión del mundo, para suponer, al menos, un sustrato que siga tan vigente hoy. Por algo será que desde numerosos medios y bajo formas diferentes nos resistimos a abandonar el paradigma moderno y nos negamos a proclamar uno nuevo. No se puede afirmar que la posmodernidad haya constituido un verdadero cambio de paradigma. Incluso en una propuesta tan lúcida como fue –y continúa siendo– la del "teatro posdramático", Hans-Thies Lehmann asume que el nuevo teatro trasciende la tradición dramática, pero no necesariamente el pensamiento moderno. De hecho, el prefijo pos- revela ya varias cosas, entre ellas que tanto la posmodernidad como la estética posdramática integran la modernidad y el drama respectivamente. Para aclarar esta dependencia, Lehmann aporta un ejemplo que la ilustra perfectamente: podemos hablar de un teatro "posbrechtiano" entendiendo que no se trata de un teatro que rechace cualquier referencia a Brecht, sino que es consciente de las exigencias y de los interrogantes sedimentados en su obra, pero, sin embargo, no puede aceptar ya las respuestas de Brecht (1999, 31). La clave para cerciorarnos de qué momento exacto estamos viviendo estaría en llegar a saber si las respuestas que hoy damos a nuestras cuestiones contemporáneas son las mismas que fundamentaron la modernidad. En efecto, el problema está en las respuestas y no en las preguntas, porque, como advierte el historiador español Ricardo García Cárcel, no es la historia la que se repite, sino la conciencia humana. El titular, casi sentencia de muerte, "Postmodernism is dead", que encabezó el artículo de Edward Docx el 20 de julio de 2011 en la revista *Prospect*, suena inquietante e ingenuo al mismo tiempo. "Inquietante" porque tal proclama nos deja a las

puertas de no sabemos muy bien qué; "ingenuo" porque revela quizá más una decisión que una realidad, una "moda", más que una conciencia profunda de que lo que consideramos "etapas" no es algo que se emprenda o se abandone de un día para otro. Docx señala una fecha precisa de la muerte de la posmodernidad: el 24 de septiembre de 2011. ¿Por qué? Debido a la inauguración de una exposición retrospectiva en el Victoria and Albert Museum de Londres titulada *Postmodernism – Style and Subversion 1970-1990*. Igual de exacto es su nacimiento, fechado por el arquitecto norteamericano Charles Jencks el 15 de julio de 1972, a las 3:32 de la tarde para más detalle, cuando dinamitaron varias manzanas de casas en Sant Louis que habían sido construidas en los años cincuenta, declarando que tales "artefactos", nacidos de la escuela moderna de LeCorbusier, habían resultado inhabitables. Así pues, la posmodernidad tendría un nacimiento "espectacular" y una muerte "exhibicionista". Obviamente esto es algo difícilmente verosímil, a no ser que nos centremos únicamente en la forma externa del movimiento. El inicio del Romanticismo literario inglés suele fecharse a partir de la publicación de un texto muy concreto: el prólogo a las *Baladas líricas* escrito por William Wordsworth en 1789. Se trata de la misma fecha del estallido de la Revolución Francesa. En efecto, el Romanticismo está estrechamente ligado a las revoluciones burguesas y a las guerras de independencia nacionalistas, así como al avance tecnológico impulsado por la Revolución Industrial. Todo cambio de paradigma se da en todos los ámbitos de la vida. Para muchos, la posmodernidad ha supuesto una posibilidad de evasión y de irresponsabilidad juguetona: "The postmodern years of plenty, pastiche and parataxis are over", afirman también Vermeulen y Van den Akker (2010). Evasión y juego quizá para contrarrestar la pesadumbre social y política, para rechazar los discursos totalitarios y sus consecuentes desastres después de la Segunda Guerra Mundial. Pero no suele mencionarse esta posible relación de la estética posmoderna con cambios profundos a otros niveles, más allá del *collage* artístico, a excepción de pensadores como Jean-François Lyotard, Jacques Derrida o Ihab Hassan, que han escrito sobre la posmodernidad de un modo lúcido, cada uno a su manera. Un ensayo de este último, "Toward a Concept of Postmodernism" (1993, 146-156), deja pocas dudas acerca de lo que debe ser un movimiento para ser considerado como tal. Obviamente la datación (y su causa) que propone Jencks para el inicio de la posmodernidad no puede ser tomada en serio, sino que se encontraría dentro de la misma posmodernidad, siguiendo una parte de su juego, de su arte. Hassan no establece una fecha, pero menciona una como la más consensuada: septiembre de 1939. ¿Podemos pensar de igual modo después de la experiencia de la Segunda Guerra Mundial? ¿Hemos considerado con suficiente detenimiento la afirmación de Theodor W. Adorno de que escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie como para marcar el inicio de una nueva era? ¿Le hemos dado suficiente

importancia a la también cita de Adorno de que el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella (2004, 68)? Auschwitz marca un antes y un después, qué duda cabe, lo que no sabemos con rigor es la extensión y la profundidad del cambio que delimita. Quizá la terrible experiencia de la Segunda Guerra Mundial no sea el inicio de ninguna era, sino el final de otra, y los numerosos ejercicios de rememoración de los que estamos siendo testigos desde hace unas décadas sean un signo de nuestra época actual, distinta a la que generó los desastres de la Segunda Guerra Mundial. Tan difícil es fechar un final como un comienzo. En cuestión de cifras no hay duda de que nos encontramos en el siglo XXI, pero ¿cuándo datar su inicio? José Luis Molinuevo propone dos posibles comienzos: 1989 y el 11S. Desde luego que las eras no se corresponden con los siglos, pero tampoco los siglos se emprenden y terminan exactamente cada cien años. También el final del siglo XIX y el inicio del XX suelen fecharse en 1914: el comienzo de la Primera Guerra Mundial "supuso la irrupción de un fenómeno nuevo, para el que no se estaba preparado culturalmente: el poder destructor de la técnica. Significó el fin abrupto del siglo XIX, de sus ideales de progreso técnico unido al moral y político, la quiebra de un proyecto ilustrado" (Molinuevo 2006, 24). Para su término, en cambio, hay quien, como Peter Lunenfeld, elige la caída del Muro de Berlín en 1989. O quien piensa que es el 11 de septiembre de 2001 la fecha clave para inaugurar el siglo XXI. Dos caídas, en cualquier caso. La del Muro de Berlín supone también el derrumbe de un orden mundial a la vez que la emergencia del poder de las telecomunicaciones, para las que no hay muros posibles. El ataque a las Torres Gemelas supone quizá la reafirmación de que las telecomunicaciones, su soberanía virtual por encima del impacto real, la anticipación del atentado en el cine y en la literatura de ciencia ficción, son indiscutiblemente un sello indeleble de nuestra era (Molinuevo 2006, 25). Por otro lado, este atentado, así como los de Madrid el 11 de marzo de 2004 y los de Londres en julio de 2005, evidenciaron duramente la amenaza del islamismo radical, la yihad, sobre los países occidentales. En mi opinión, la presencia de los yihadistas es una muestra de que los "grandes relatos" no se terminaron con la posmodernidad. Parece ser que la supuesta superficialidad –o incluso banalidad– que se ha querido atribuir a la posmodernidad, por su carácter de juego y de relativismo extremo, dejó de tener sentido en cuanto la cruda realidad volvió a demostrar que lo virtual, lo inmaterial –bandera de la posmodernidad–, está lejos de reemplazar la verdad insoslayable de lo real. En efecto, "la posmodernidad no es una nueva época, sino la reescritura de algunos rasgos reivindicados por la modernidad, y en primer lugar de su pretensión de fundar su legitimidad en el proyecto de emancipación de toda la humanidad a través de la ciencia y la técnica" (Lyotard 1998, 42). Tal "reescritura" quizá se haya quedado más en "relectura" sencillamente, pero es muy significativa. Parece que nos cueste dar la bien-

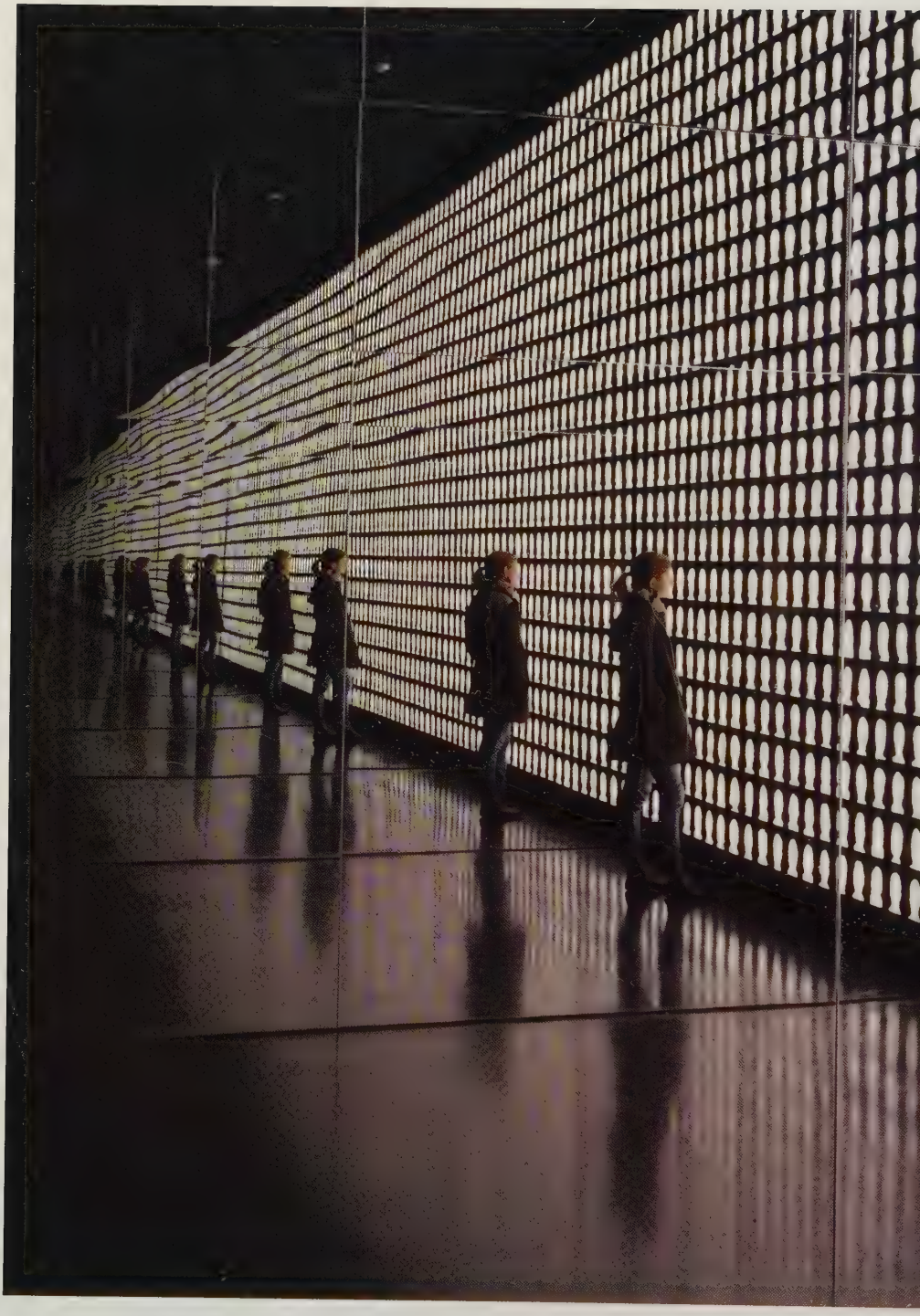
venida a nuevas etapas y uno de los motivos más decisivos para ello es, probablemente, el hecho de encontrarnos en una encrucijada en donde las tecnologías y las ciencias revisten modos de pensar y de actuar todavía medievales, en muchos aspectos: la política queda subsumida por un sistema económico nacido a finales de la Baja Edad Media; tampoco nuestra percepción de la temporalidad a un nivel social, pese a los avances de la ciencia, es muy distinta a la del historicismo más lineal, nacido de la cosmovisión judeocristiana. No obstante, las tecnologías digitales –pienso– sí pueden conllevar un cambio profundo que no se ha desarrollado aún plenamente: una alteración en nuestra percepción que no sólo la satura de información, sino que también la amplía y le permite explorarse a sí misma de un modo hasta ahora inusitado.

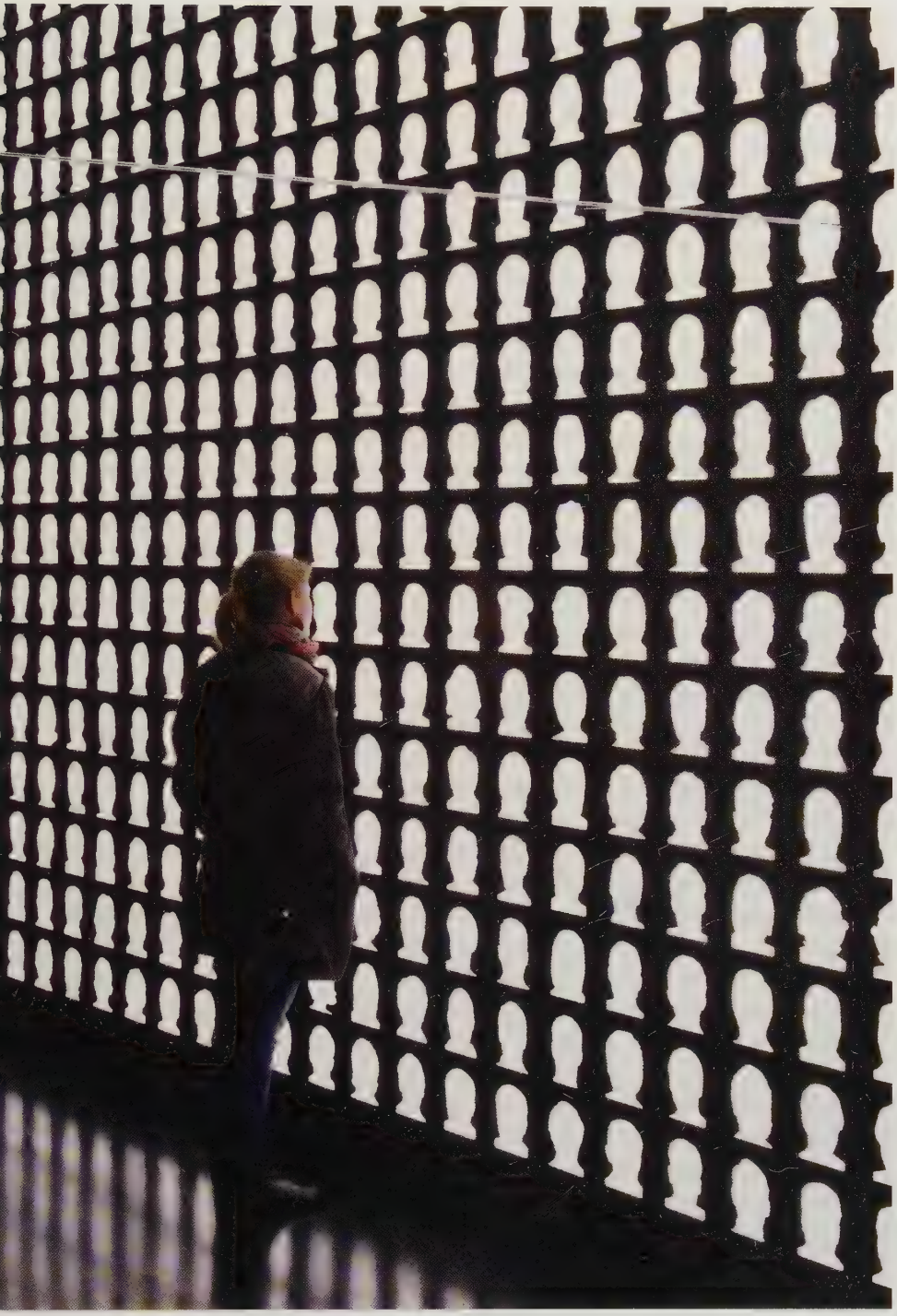
El nombre de "posmodernidad" nos revela algo incómodo, a saber: el deseo de salir de la modernidad; la sensación de un cambio profundo en nuestra percepción; y, sobre todo, la inseguridad de sabernos todavía pertenecientes a la modernidad, pero no del todo conformes con ella. Seguramente ha sido precipitado y provisional llamar a ese posible cambio mediante un prefijo que traiciona la contundencia del mismo, pero albergo serias dudas de que haya sido sencillamente un paréntesis entre la modernidad y el "metamodernismo" o el "altermodernismo". Estas propuestas de Vermeulen y Van den Akker (2010) y de Nicolas Bourriaud (2009) respectivamente cometen un error similar, pues si bien no caen en una periodización lineal de la historia, sí se apoyan en un movimiento anterior, el del modernismo. El acierto es, desde mi punto de vista, que el modernismo comprende el tránsito del siglo XIX al XX, en el que se produjeron descubrimientos decisivos para nosotros: el psicoanálisis de Freud y Lacan; la teoría de la relatividad de Einstein; la crisis del drama de la mano, sobre todo, de Chéjov; el rechazo del realismo de la mano de los impresionistas. Ahora tenemos mucho más que ver con ese momento que con el Siglo de las Luces. Según Vermeulen y Van den Akker nos encontraríamos "epistemológicamente con el (post) modernismo, ontológicamente entre el (post) modernismo, e históricamente más allá del (post) modernismo"[1]. Es indudable que el prefijo meta- amplía las posibilidades de relación con el lema que lo sigue. De hecho una de las mayores limitaciones de la posmodernidad es, en mi opinión, que se fecha demasiado tarde, es demasiado breve. Entre 1890 y 1939

1. "According to the Greek English Lexicon the prefix 'meta' refers to such notions as 'with', 'between', and 'beyond'. We will use these connotations of 'meta' in a similar, yet not indiscriminate fashion. For we contend that metamodernism should be situated epistemologically with (post) modernism, ontologically between (post) modernism, and historically beyond (post) modernism" (Vermeulen /Van den Akker 2010, s. p.).

tienen lugar cambios decisivos para nuestra contemporaneidad que todavía la definen y que, en cambio, sí abarca el "metamodernismo". No debería sorprender esta recapacitación de la denominación de nuestra contemporaneidad mediante un término con reminiscencias del pasado. Parece que a la posmodernidad, a falta del cumplimiento de sus predicciones sobre el fin del arte, del autor, de la historia, de las grandes ideologías, le haya ocurrido lo que a aquellos primeros milenaristas que se volvieron escépticos ante las predicciones bíblicas. El mundo continuó su curso, el tiempo no se detuvo. Ahora, que también sigue habiendo tiempo por delante, e incluso grandes relatos totalizadores como el islam en su versión yihadista, nos vemos obligados a desechar el movimiento, tanto artístico, como social, que abanderaba esos finales. La duda respecto a la propuesta de "metamodernismo" es qué sucede con la modernidad, porque una de las desconfianzas más acérrimas que inspiraba la posmodernidad era la de que se encontraba encorsetada en la modernidad. El modernismo es la primera evidencia de superación de la modernidad, o de transición hacia un paradigma distinto. Es a finales del siglo XIX –y no alrededor de los años sesenta– cuando nace una tendencia firme de reformulación de nuestra percepción del tiempo. Tanto es así que Andreas Huyssen, en uno de sus últimos libros, que lleva por título un elocuente "Modernismo después de la posmodernidad", opta por el modernismo como noción clave para comprender la globalización cultural de nuestra época defendiendo, por supuesto, la gran diversidad del modernismo estético y su diferencia de impacto en distintos lugares del planeta (2010, 43). Sin embargo, el modernismo fue también aquella época de redescubrimiento y de entusiasmo por un ser humano capaz de cualquier cosa; fue ese momento de celebración de la potencia del cuerpo y el poder ilimitado de la tecnología, un instante, probablemente el último, de euforia y de ensoñación optimista hacia el futuro. Ahora no estamos en ese estado de ánimo, sino más bien desamparados de futuro, volviendo la vista hacia atrás rebuscando en lo anterior para encontrar la fórmula que nos permita comprender hacia dónde vamos realmente. La tendencia firme de reformulación de nuestra percepción –incluso concepción– del tiempo recién mencionada se inauguró con el modernismo, en efecto, pero todavía no la hemos asimilado y además nos separa del modernismo esa tendencia colectiva de proyección hacia el futuro. No podemos definir una época sencillamente desde las artes, o las ciencias, o la política, o la economía cada una por separado. La mentalidad de un momento depende de todos los ámbitos vitales, públicos y privados, de ahí que sea tan complicado llegar a una síntesis. Por mucho que nos empeñemos, una síntesis de todas las tendencias actuales que marcara una línea a la que pudiéramos acogernos para proclamar la era que estamos viviendo sólo sería una reducción incapaz de mostrar siquiera un pálido reflejo de la realidad –o realidades– que vivimos. Stephen Knudsen lo intenta, proponiendo

la instalación *May 1, 2011* de Alfredo Jaar como posiblemente representativa de algo que podría llamarse "metamodernismo" –pues Knudsen toma el término de Vermeulen y Van den Akker– del mismo modo que para Stephen Max Myers, mentor de Knudsen, *La balsa de la Medusa* (1818-1819) de Théodore Géricault es emblema de la modernidad y *The Old Man's Boat and the Old Man's Dog* (1981) de Eric Fischls lo sería de la posmodernidad. La elección de *May 1, 2011*, se debe a que logra captar, en palabras de Knudsen, "the metamodern tenet that any kind of information –not just scientific information– can lead to knowledge, and the artistic endeavor is no exception" (*Artpulse* 2013). Knudsen no se explaya demasiado, pues la obra de Jaar no le completa la tríada pictórica iniciada por Myers, ya que se trata de una instalación, pero valdría la pena detenerse en la obra del artista chileno. *May 1, 2011* reproduce una imagen inconfundible: una de las fotografías divulgadas por la Casa Blanca en Washington la noche en que las fuerzas especiales del ejército de los EE. UU. dieron caza, captura y muerte a Osama Bin Laden. En la foto en concreto aparece el presidente, Barak Obama, reunido con los miembros del equipo de seguridad nacional. Se trata de una fotografía oficial que Jaar aprovecha para contraponerla –quizá asimilarla o incluso identificarla– a una pantalla de las mismas dimensiones totalmente en blanco. El blanco es elocuente, como las sugerencias y omisiones lo son desde los inicios del arte, y en esta instalación de Jaar expresa lo que la Casa Blanca omitió a los ciudadanos, que tuvimos que creer una versión sin imágenes, sin pruebas, sin cadáver. A mi modo de ver, más que la forma bajo la cual Jaar retrata un acontecimiento importantísimo en la política global reciente, lo contemporáneo, lo verdaderamente propio de la época en que vivimos, es la falta de elocuencia de unos medios de comunicación que saturan y omiten independizándose de los referentes reales a los que aluden. El artista ha sabido captar una omisión que, al menos desde la actual desconfianza europea frente a la clase que ejerce oficialmente la política, es una muestra más de la manipulación de la información por parte de los diversos gobiernos. En otra de sus instalaciones multimedia, *Lament of the Images* (2002), denuncia la omisión de noticias importantes por parte de círculos de poder, como por ejemplo unos diecisiete millones de fotografías pertenecientes al archivo Bettmann y a la colección de la United Press International, parte inestimable de la historia reciente de la Segunda Guerra Mundial, comprada y enterrada por Bill Gates, lejos del alcance de la investigación de los historiadores y de la memoria colectiva. Jaar defiende la importancia de los medios de comunicación como archivo para la memoria histórica de la colectividad y denuncia su uso indebidamente particular. Suyo es también el memorial a las víctimas de la dictadura de Pinochet en Chile, *La geometría de la conciencia* (2010), situado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile:





La geometría de la conciencia. Alfredo Jaar (2010)

La técnica empleada es la misma que en los otros dos trabajos mencionados, *1 May, 2011* y *Lament of the Images*: el blanco luminoso que revela lo oculto, las desapariciones y las omisiones deliberadas de información, sobre el fondo negro. La ausencia de concreción en las siluetas de los rostros omitidos aumenta el deseo de presencia en el observador. El poder del blanco en las instalaciones de Jaar reside –a mi entender– en hacer visible nuestra necesidad de conocer mediante la imagen, la imagen verdadera, y no mediante los discursos provenientes de los círculos de poder. Jaar nos hace ver que tenemos derecho a la información que se nos oculta y nos insta a reclamar lo que nos pertenece. Nuestro deseo de colmar el blanco de las formas que se nos niegan hace crecer en nosotros el valor de buscarlas y de reclamarlas.

Sí, varias de las instalaciones del chileno Alfredo Jaar podrían considerarse metamodernistas. Es indudable que el término "metamodernismo" es atractivo, pues Vermeulen y Van den Akker rehúyen el riesgo de parecer tautológicos o reduccionistas englobando en él una serie de aparentes contradicciones que no pretenden alcanzar ninguna síntesis, sino esa "typically metamodern oscillation", como ellos la llaman. Se trata precisamente de no forzar esa oscilación, de no intentar reconciliar polos opuestos. Pero ante la imposibilidad de la reconciliación la perspectiva metamoderna no se sume en la apatía, como la posmoderna, sino en el deseo de alternativas. El gran logro de Vermeulen y Van den Akker en su propuesta es precisamente esa indecisión, ese saber barajar todas las posibilidades para mostrar la riqueza y complejidad de nuestra contemporaneidad. Aunque el término "metamodernismo" no me parece idóneo, por motivos ya explicados, sí encuentro pertinente la descripción de los dos académicos holandeses. Esa "metaxis a-tópica" que presentan como definitoria del metamodernismo tiene la gran ventaja de superar un conflicto presente tanto en el modernismo como en el posmodernismo: la coordinación del tiempo y del espacio en espacio-tiempo: "if the modern suggests a temporal ordering, and the posmodern implies a spatial disordering, then the metamodern should be understood as a spacetime that is both –neither ordered and disordered" (Vermeulen/Van den Akker 2010). Desde mi punto de vista sigue siendo poco razonable pensar que el modernismo se definiera más mediante la coordenada temporal y el posmodernismo mediante la espacial, tal y como defendió Alan Kirby, pues tal separación se corresponde con una división dicotómica del mundo, la misma que ambos movimientos se empeñaron en superar. Tampoco es pertinente la demarcación de las artes entre temporales y espaciales, distinción que procede de la crítica de G. E. Lessing a las numerosas comparaciones que estaban teniendo lugar en su época con el ánimo de aproximar artes consideradas de distinta naturaleza. En el fondo, Lessing pretendía con su delimitación situar a la excelsa poesía, arte temporal que sabe representar el curso de los acontecimientos, por encima de la pintura, arte espacial y limitada, pues sólo puede contar en episodios aislados, sin transcurso

entre unos y otros. La conjunción espacio-tiempo se da, pues, en todas las artes, y el hecho de incluir en este estudio tanto artes visuales como escritas pretende dar cuenta de ello. Del mismo modo que, a un nivel más abarcador en donde la reflexión engloba el estado actual de la cuestión de dónde y cuándo nos encontramos como colectivo, como era, tampoco cabe hacer uso de una abstracción tan sofisticada como la separación entre tiempo y espacio. La pregunta clave, la que verdaderamente puede llevarnos a algún tipo de reflexión valiosa, es qué hemos superado realmente y qué llevamos con nosotros de épocas pasadas. En la propuesta de Vermeulen y Van den Akker sorprende el hecho de que en realidad el metamodernismo no aportaría "nada nuevo", sino que sería una amalgama de paradojas irreconciliables entre el modernismo y el posmodernismo. Llegados a este punto cabe también señalar que a menudo existe una confusión e identificación entre los términos modernismo y modernidad, así como entre posmodernismo y posmodernidad, lo cual es problemático porque complica el asunto innecesariamente, sumiéndonos en una maraña terminológica que debería evitarse a toda costa. No detecto tal confusión en la propuesta de Vermeulen y Van den Akker, que hábilmente hablan de "moderno" o "posmoderno", ajustándose a la raíz y evitando caer en terminaciones incómodas. No queda explícito ni claro en su propuesta si el metamodernismo se encuentra en los límites de la modernidad. Cabría suponer que sí, puesto que los autores defienden una "sensibilidad neorromántica" en el metamodernismo y además no lo presentan como una superación ni del modernismo ni del posmodernismo, sino como una suerte de conjunción entre ellos. Si esto es así, tampoco es creíble que nos encontremos sencillamente en una combinación de lo anterior. Quizá es que la falta de perspectiva futura propia del metamodernismo impide imaginar una época más allá de ella: "Metamodernism displaces the parameters of the present with those of a future presence that is futureless; and it dispaces the boundaries of our place with those of a surreal place that is placeless. For indeed, that is the 'destiny' of the metamodern wo/man: to pursue an horizon that is forever receding" (Vermeulen/Van den Akker 2010). El metamodernismo mira hacia atrás, hace un ejercicio de memoria más que una proyección al futuro, algo también defendido por Huyssen en cuanto a su "modernismo después de la posmodernidad". ¿Y espacialmente? La espacialidad propiamente contemporánea sería la *transglobal*, que a su vez abarca las espacialidades locales y particulares. Bourriaud hace especial hincapié en este rasgo importante y se entretiene en señalar problemáticas propias de nuestro tiempo como el universalismo, la globalización y la interculturalidad (2009, 24). Es nuestra responsabilidad indagar en ese tiempo-espacio que nos atañe ahora para poder así convencernos de que el momento y el lugar en el que vivimos no está exento de futuro y dar paso así a un movimiento que nos defina sin ser un mero *collage* de movimientos anteriores. Estoy totalmente de acuerdo con Leslie Kavanaugh

cuando afirma que "what is important now –in this epoch– is to think the difficult space/time of the present instant and how indeed to formulate our relatedness to some futurity. Or, as Bergson has said, every contemporaneity always includes with it some '*memoire*', or recuperated past that is folded-into the ever-present. Who, then, is afraid of the future?" (2010, 96-97). El progreso no es el único impulso hacia un futuro prometedor, aunque lo haya sido –y lo siga siendo– durante toda la modernidad. Debe de haber otros estímulos, otros mundos posibles. Es preciso ahora indagar en el instante presente y en lo que este instante contiene de pasado, de presente y de futuro para estar en condiciones de ejercer una *emancipación* al margen del "poder destructor de la técnica".

El instante de la rememoración: una reformulación del espacio-tiempo

Resulta curioso que, según Hannah Arendt, la diferencia esencial entre Hegel y Marx tenga que ver con la cuestión temporal: "Hegel proyectó su visión histórica del mundo sólo hacia el pasado, dejando que se extinga en el presente como su consumación, mientras que Marx la proyectó 'proféticamente' en la dirección contraria, hacia el futuro, y entendió el presente tan sólo como un trampolín" (2008, 108). Se trata de una diferencia de importancia mayor, pues afecta tanto a la percepción del ser humano –su libertad o su acatamiento al destino– como a la consideración de la filosofía y de la política. Sabemos del desprecio milenario de la filosofía hacia la política, cuyas consecuencias nos alcanzan hasta el día de hoy, pero pocas veces interpretamos ese desprecio de un modo riguroso. En su desprecio de la política el filósofo está despreciando la acción, por considerarla inferior a la contemplación, al pensamiento ensimismado. Así pues, Hegel, al orientar su pensamiento ensimismado hacia el pasado está descuidando también la voluntad del ser humano. Arendt asegura que nuestra mente sólo es capaz de concebir el futuro mediante la voluntad, hasta el punto de que si la mente sólo pensara viviría en un presente perpetuo. Tener voluntad de futuro es ya casi actuar para hacerlo emerger. Teniendo en cuenta que la contemporaneidad que estamos viviendo es incapaz de imaginar un futuro convincente o esperanzador y se vuelca o bien en el pasado o bien en el presente, dependiendo de la sensibilidad y los intereses de cada uno (en seguida volveré sobre esto), siguiendo las palabras de Arendt, nuestras sociedades contemporáneas globalizantes se hallarían exentas de voluntad, desposeídas de acción, sin imaginación para el cambio. Haciendo una lectura espacial del tiempo, Umberto Eco afirma que el futuro debería ser un lugar hacia el que nosotros nos dirigimos, no algo que vendrá hacia el lugar donde estamos nosotros (1999, 13).

Para que eso sea posible es necesario combinar los llamados tres tiempos comúnmente aceptados, pasado-presente-futuro, ya que dar prioridad a uno solo finalmente lo hace carecer de sentido. La división entre los tres tiempos tradicionales es una convención que parte de nuestra percepción subjetiva de considerar el tiempo como algo interno, algo que es en nosotros. No es, ni mucho menos ha sido, la única alternativa en la historia, pero parece que es la que más le ha interesado a la filosofía. La ciencia, en cambio, cuando aún no se había disociado de la filosofía, desde Demócrito y Aristóteles, consideraba el tiempo como algo externo, que existía independientemente de nuestra percepción. Así, Aristóteles define el tiempo en su *Física* como "la medida o dimensión calculable del movimiento con respecto al antes-y-después. El tiempo, pues, no es un movimiento, sino aquello por lo cual el movimiento puede ser numéricamente calculado" (IV, 11, 219, b1). San Agustín, sin embargo, y tras él una tradición que alcanza hasta nuestros días, pasando por el *Ser y tiempo* de Heidegger, apropió el tiempo a la interioridad del ser, al alma. "En ti, alma mía, mido yo el tiempo. No me vengas ahora con que el tiempo es otra cosa. Ni te perturbes por la multitud de tus sensaciones" (XI, 27, 341). Las páginas de las *Confesiones* de San Agustín contienen unas reflexiones sobre el instante presente y sobre la temporalidad en general que son –pienso– de un valor incalculable e incluso, como ha subrayado Umberto Eco, de una modernidad sorprendente (1999, 10). Pasado, presente y futuro serían, pues, distinciones gramaticales, no reales, ya que en nuestra percepción, en nuestra alma, los tres tiempos son absorbidos como memoria, percepción o visión y espera respectivamente y siguiendo a San Agustín. Hemos visto que Hannah Arendt, desde su perspectiva política, ve el futuro como voluntad, no como espera. Dependiendo de la noción de tiempo que sostengamos llegaremos a una conclusión u otra. Lo que desde mi punto de vista es importante aquí es redefinir el instante o el presente perpetuo o continuo que agita gran parte del pensamiento contemporáneo. La otra gran parte se centra, desde mediados del siglo pasado, en reivindicar la memoria colectiva. Veo necesario entrecruzar ambas perspectivas e incluir en ellas la espera y la voluntad futuras como la actitud más idónea para resolver algunos problemas graves de nuestra contemporaneidad que tienen que ver –a mi entender– con una percepción desfasada de temporalidades que en realidad experimentamos simultáneamente.

¿Qué es el presente? Se nos define –o nos autodefinimos– como una cultura *presentista* (Maffesoli 2001, 11) que sabiamente asume que sólo cuenta con el presente y toma la opción ética de no preocuparse por lo que desconoce: el futuro. Vivimos en un instante eterno, como también defendió Bergson, que ya incluye lo por venir. Por otro lado, desde una perspectiva distinta, la cultura del instante puede ser interpretada como la sociedad de lo inmediato caracterizada por las tecnologías digitales, cuyos efectos critica Paul Virilio porque, a su juicio, eliminan la concreción del

espacio local en favor de la globalización del tiempo real (Molinuevo 2006, 34). Es extraño pensar que la pretendida supremacía de la temporalidad sobre la espacialidad mediante la virtualidad de las tecnologías digitales sea la lógica dominante en este mundo que se quiere global. De nuevo Virilio, entre otros, comete el error, como advierte José Luis Molinuevo, de absolutizar una única temporalidad por encima de todas las demás posibles, que conviven, y por encima de cualquier espacialidad. De nuevo se trata de una reducción, de una síntesis quimérica que reduce todos los tiempos a uno solo. Tal cosa no existe sino en la fabulación o en la religión (monoteísta especialmente). Por mucho que las tecnologías digitales hayan cambiado nuestros modos de percepción –quizá todavía ni siquiera sepamos hasta qué punto– no han eliminado nuestra sensación de lo concreto, nuestra percepción de la espacialidad. Tenemos un cuerpo que es en sí mismo espacio y que a su vez siempre habita un espacio, lo que puede parecer obvio, pero se olvida cuando se pretende hacer preponderar la temporalidad por encima de la espacialidad. Incluso los programas virtuales, los videojuegos, etc. se basan en una retórica de la imagen profundamente *representacional*: movemos con los comandos figuras con apariencia humana o como mínimo con un cuerpo; los programas informáticos trazan mapas por los que transitan las acciones de la Bolsa. Tanto el tiempo como el espacio pueden ser medidas muy concretas. El presente se considera a menudo una dimensión etérea, pero en realidad es la temporalidad más concreta que tenemos. Lo difícil quizá sea establecer su alcance. Hannah Arendt lo define como un intervalo y hace hincapié en la "invención" que supone la partición en tres tiempos:

> El *continuum* temporal, el cambio interminable, se descompone en los tiempos gramaticales de pasado, presente y futuro, de tal manera que la oposición entre pasado y futuro, igual que la del ya-no y la del todavía-no, se debe únicamente a la presencia del hombre que en sí mismo tiene un "origen", su nacimiento, y un fin, su muerte, y se encuentra, por tanto, en todo momento entre los dos; este intervalo se llama "presente" (2002, 223).

A las dos alternativas de concebir el tiempo que señala Arendt, el esquema cíclico o el movimiento rectilíneo, habría que añadir, sin embargo, algunas más. Pero su definición de presente es convincente y se asemeja a aquélla otra escurridiza propuesta por San Agustín: "Quiero saber dónde están el pasado y el futuro, si es que existen. Y aunque no sea capaz de saberlo, sí sé que dondequiera que estén, no están allí como futuro o pasado, sino como presente" (XI, 18, 329-330). ¿Pero cuánto ocupa el presente? San Agustín continúa su disertación acotando medidas de tiempo: cien años, un año, un mes, un día, una hora, un instante fugaz. El tiempo se le escurre y llega a la paradójica conclusión de que, si bien la naturaleza del tiempo presente consiste en dejar de ser, al menos el único tiempo que podemos medir es el presente, porque cuando deja de ser mensurable se convierte en pasado.

Como bien advierte Eco al respecto, el hecho de que podamos medir el tiempo no implica que comprendamos lo que es. Hemos llegado a una gran sofisticación en la tecnología para medir el tiempo, para aprovecharlo y sacar el máximo beneficio de su escasez. Nuestra cultura occidental se define fundamentalmente por esta percepción de que el tiempo es escaso. Obviamente tal modo de percibirlo tuvo que ver primero con la importancia de la hegemonía cristiana y el temor a la finitud y, posteriormente, con el auge del capitalismo y las prisas por obtener el máximo beneficio en el menor tiempo posible: productividad. Tanto la cosmovisión bíblica como la mentalidad capitalista miran fervientemente hacia el futuro. Y a esta dirección parece que se encaran las nuevas tecnologías, pero no es la única. Hay una diferencia entre la instantaneidad –la concentración en la inmediatez del instante– y el ritmo del "tiempo real" al que parecen afanarse también las nuevas tecnologías. Éstas, sobra decirlo, son una herramienta y como tales pueden encarnar cada uno de los tres tiempos tradicionales y todos a la vez. Las nuevas tecnologías no realzan únicamente la instantaneidad, sino también el recuerdo, porque nos permiten archivarlo todo y releerlo una y otra vez, fuera ya de su "tiempo real". Llama la atención que ahora las nuevas tecnologías sean las encargadas de devolvernos algo llamado "tiempo real", el tiempo de la vida mientras transcurre, el tiempo que debería ser más cotidiano y de sobra conocido para nosotros. El "tiempo real" es el tiempo de los acontecimientos concretos mientras están teniendo lugar. En las artes, la performance es la que mejor logra captar este tiempo. Se trata, probablemente, de la temporalidad más obvia, pues convive con otras que no lo son tanto. Las nuevas tecnologías no serían alienantes desde esta perspectiva, lo extraño es que sean éstas precisamente las que se apropien la hegemonía de la inmediatez, del instante en el momento en el que está transcurriendo, cuando toda nuestra cotidianidad es instantánea. Algo es obvio respecto a la relación de las nuevas tecnologías y el tiempo, la colonización contemporánea ya no tiene que ver con el espacio, sino con la conquista del tiempo (Molinuevo 2006, 37) y tal conquista pasa por la ilusión de detención del instante, por la expansión del tiempo y su ilusoria infinitud. El arte, en cambio, resistente a la cultura de la máxima productividad en el menor tiempo posible, ofrece muestras de una suspensión del tiempo por sí misma, sin ganancia de ningún tipo, sin prisas. Las instalaciones de la artista japonesa Chiharu Shiota son –pienso– una buena muestra de la complejidad que encierra el instante detenido, pero que ya no es presente eterno, sino presente, pasado y futuro en un entramado en donde no existe jerarquía entre ellos. Shiota teje unos hilos gruesos de lana en los que atrapa objetos cotidianos (pianos, espejos, camas, vestidos, puertas, muebles) haciendo visibles nuestras posibles relaciones o interacciones con ellos. Éstas son múltiples y se trazan en todas direcciones, sin centro establecido, constituyen, por tanto, entramados *rizomáticos*. En una

Reflection of the Past. Chiharu Shiota (2012). Casa Asia, Barcelona. Foto de Sunhi Mang

de sus instalaciones, *Reflection of the Past* (2012), los pedazos de un espejo roto se encuentran en una suspensión prolongada, eterna. No sabemos en qué lado del espejo nos encontramos como observadores; parece que el espejo se hubiera descolgado de la pared, pues su sombra sigue proyectada en ella gracias a un foco oblicuo que ilumina el marco y hace brillar los pedazos sueltos de cristal.

Ignoramos cuál es esa reflexión sobre el pasado, o si es posible, ya que su reflejo parece irrecuperable después de haberse roto el espejo. ¿En qué instante nos encontramos? ¿Qué temporalidad expresa esta *Reflection of the Past* y cuál es su relación con el espacio? La fragmentación del espejo multiplica su reflejo: la luz del foco, los visitantes. Quizá debamos entender el nombre de la instalación de modo literal, ya que *reflection* en inglés debería ir seguida de la preposición *on* para significar "reflexión". Se trata pues del mero reflejo del pasado que se expresa de manera múltiple y no imposible, pero no únicamente, pues en la mente del receptor se conjugan ambos sentidos, el literal y el metafórico. Los hilos de lana aseguran que

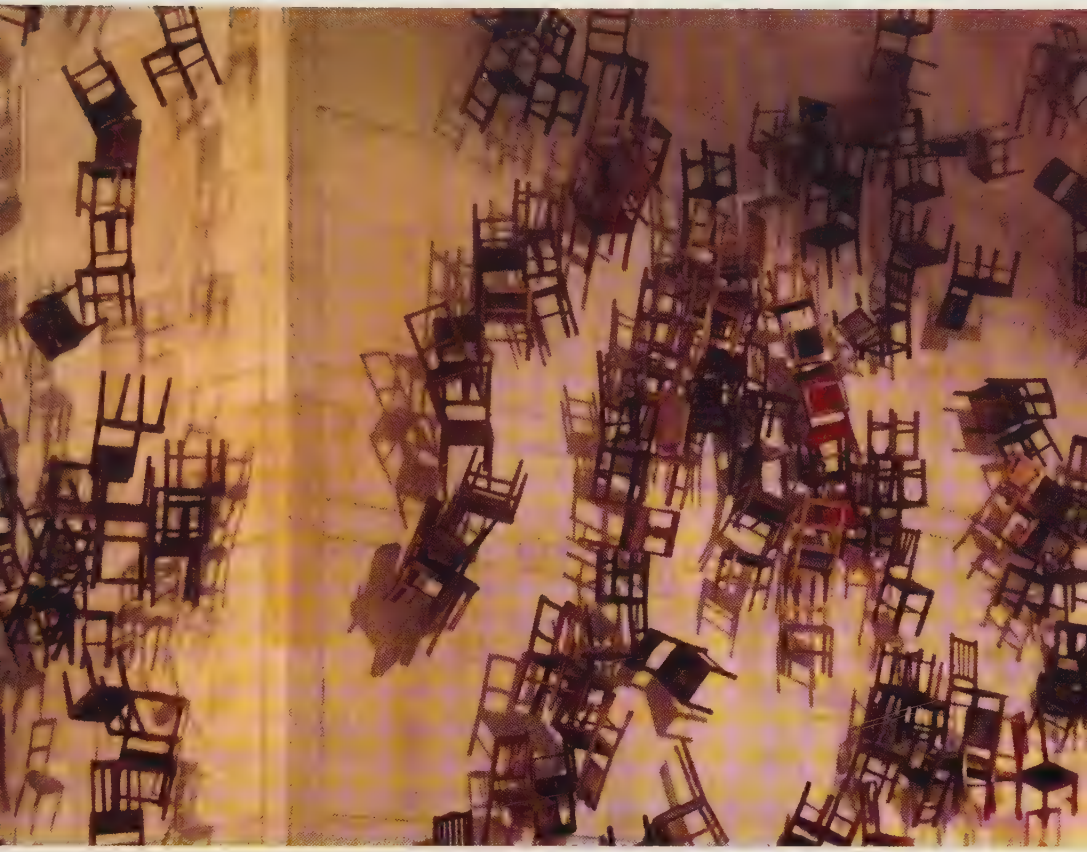
Over the Continents. Chiharu Shiota (2008). Manggha, Centre of Japanese Art and Technology, Cracovia. Foto de Sunhi Mang

la acción del estallido del espejo y de su quiebre no culmine en la caída de sus trozos al suelo. Hay congelación del instante, pero también suspensión del espacio, pues cada pedazo de espejo es una superficie en la que se revela el pasado. En *Labyrinth of Memory* (2012) Shiota juega con la repetición infinita mediante el modo en que podría efectuarse en dos espejos enfrentados. La instalación consiste en varios vestidos blancos en suspensión colocados todos exactamente en la misma posición: cada uno parece la reproducción del otro. La memoria podría entenderse como una repetición de instantes, una evocación obsesiva de momentos. Cada uno de ellos ocupa un espacio colmando el mismo ejercicio de rememoración. Llama la atención que una práctica usual del arte contemporáneo más resistente a los imperativos neoliberales y a la fascinación por introducir la tecnología digital en sus trabajos, tenga entre sus preocupaciones principales la muestra de acumulación de objetos. Se trata de artistas que suelen trabajar de modo artesanal, sin hacer uso de las tecnologías digitales. La propia Shiota tiene varias instalaciones de "acumulación

de objetos". En una de ellas, *Over the Continents* (2008), Shiota reunió cerca de dos mil zapatos que le dieron personas de todo el mundo junto con un pequeño escrito en el que contaban el recuerdo de alguna experiencia vivida con los zapatos. Al juntar varios hilos de lana roja que nacen en un mismo punto, esta instalación une pasado, presente y futuro: los visitantes pueden leer las historias escritas sobre los zapatos, ver el objeto que evoca tal historia y trazar de este modo una comunidad de personas de varios lugares que comparten sus recuerdos. La visita de futuros asistentes a la exposición, futuros lectores de historias, está prefigurada en esas lecturas que todavía no han tenido lugar, pero que están auguradas en los zapatos que permanecen a la espera. En el momento en que un visitante lee la historia de un antiguo dueño de unos zapatos no podemos hablar exclusivamente de instante presente, sino de rememoración, que siempre sucede en el ahora pero que se alimenta del ayer. El futuro se conjura en el mismo acto de lectura y de percepción de la acumulación de zapatos/historias. La disposición espacial de los casi dos mil zapatos crea la ilusión de que no están estáticos, sino que parece que avancen, que se dispongan a invadir todo el espacio.

Se trata de una acumulación ordenada de objetos, cuya configuración en el espacio está determinada por los hilos de lana rojos. El hecho de que se trate de *objets trouvés* que realmente pertenecieron a diversas personas de varios lugares del mundo convierte el montón de zapatos en una suerte de comunidad que interactúa con la de los visitantes al museo. *Accumulation – Searching for the Destination* (2012) es otra instalación de Shiota basada en el mismo principio de *objet trouvé* y de objetos cotidianos relacionados con las memorias particulares que todos compartimos al usar esos mismos objetos provengamos de la cultura que provengamos: base esencial de su trabajo. En este caso se trata de un montón de maletas que "buscan destino". Las maletas para Shiota expresan la intersección entre el lugar que se abandona y el siguiente al que se pretende ir. Pasado y futuro son un mismo objeto. El presente sería, en la definición común propuesta por Arendt, ese intervalo que nos lleva de uno a otro. Pero en rigor no es así. Tanto pasado, como presente, como futuro son igualmente el viaje, todos son transición de un acontecimiento a otro, no de un tiempo a otro. Estas instalaciones no se afanan en medir el tiempo para controlarlo, sino en expresar su conjunción con el espacio para así poder captarlo de algún modo. La escultura contemporánea, que se presenta a modo de instalación, quizá sea el arte que mejor sabe expandir el tiempo sin *espacializar* su temporalidad, sino identificándolo con el espacio, evitando que uno prepondere sobre el otro, mostrando su necesidad recíproca.

Otra artista contemporánea muy valiosa para la reflexión sobre el tiempo que vivimos y el espacio que habitamos es la colombiana Doris Salcedo. Ella también ocupa espacios gigantescos y también se sirve, en algunos de sus trabajos, de la ma-



Sillas vacías del Palacio de Justicia. Doris Salcedo (2002)

siva acumulación de objetos. La instalación *Sillas vacías del Palacio de Justicia* es el resultado de una acción de Salcedo que tuvo lugar en 2002, diecisiete años después de la toma del Palacio de Justicia en Bogotá por el comando de guerrilleros Movimiento 19 de abril (M-19). Tal suceso histórico ha sido calificado por la Corte Interamericana de Derechos Humanos como holocausto y masacre. Dejó atrás en torno a 115 muertos y cerca de 300 víctimas en total. Salcedo fue descolgando, una a una, sillas por la fachada oriental del Palacio hasta llegar a 280 y dejarla repleta de ellas.

La presencia de las sillas cuidadosa y *ordenadamente* acumuladas es poderosa, porque esconde una ausencia, cientos de ausencias. Estas sillas son como los objetos de los muertos que, al quedar sin dueño, carecen de función, pero no de relevancia. El tipo de acumulación de esta instalación en concreto hace pensar en las

pertenencias personales de los detenidos en campos de exterminio nazis. No cabe duda de que *Sillas vacías del Palacio de Justicia* es arte político, no por su contenido meramente, ni siquiera por su reivindicación, sino por su estética, que no puede ya disociarse de la ética. Tampoco su temporalidad es disociable de su espacialidad. Se trata de un arte que evoca, del mismo modo que *Over the Continents* y *Accumulation – Searching for Destination* de Shiota. También estas sillas, como los zapatos y las maletas, conforman una comunidad. Una comunidad de ausentes, porque el arte está haciendo aquí un ejercicio de rememoración que reivindica fundamentalmente, más que las historias concretas, la gran verdad de que el pasado no está deslindado del presente, ni tampoco del futuro. El espacio es el objeto mismo y la espacialidad, en estos casos, es la ausencia de quién poseyó ese objeto. La intersección de ausencia y presencia provoca una temporalidad y espacialidad indisociables. Shiota y Salcedo ejercen, mediante algunas de sus performances e instalaciones, un arte político que es la conjunción entre ética y estética y que pretende llevar al que lo recibe a algún tipo de acción. La ética de las instalaciones de ambas artistas comentadas aquí es, desde mi punto de vista, la reivindicación del "vivir juntos" entre las personas, resaltando su individualidad dentro del colectivo: cada zapato, cada silla son presencias individuales. Ambas artistas –pienso– se preocupan lúcidamente de superar el "abismo infranqueable" que denuncia Hannah Arendt respecto a la tradición de pensamiento occidental:

> Lo que importa, además de la degradación inherente de todo este espacio de la vida por parte de la filosofía, es la separación radical de aquellos asuntos que los hombres pueden alcanzar y conseguir solamente viviendo y actuando juntos de aquellos otros que se perciben y son atendidos por el hombre en su singularidad y su soledad. Y aquí, de nuevo, no importa si el hombre en su soledad busca la verdad, que finalmente obtendrá en la contemplación muda de la *idea* de las ideas, o si se preocupa por la salvación de su alma. Lo que importa es el abismo infranqueable que se abrió y que nunca ha sido cerrado, no entre lo que se denomina individuo y lo que se denomina comunidad (que constituye un modo de formulación tardío y falso de un auténtico problema antiguo), sino entre ser en soledad y vivir juntos (2008, 123).

La inclinación ética al "vivir juntos" puede expresarse artísticamente también remarcando lo opuesto, la segregación de la comunidad. Uno de los trabajos más aclamados de Salcedo es *Shibboleth*, la asombrosa grieta de 167 metros de largo que abrió en el suelo de la Tate Modern en Londres en 2007. Mientras el hilo de lana de Shiota y la acumulación meticulosa de objetos tanto de Shiota como de Salcedo unen, la grieta separa, pero se trata de la misma reivindicación: la memoria de los insignificantes a los ojos de la historia colonial, la modernidad occidental y el capitalismo económico. Ésta es la demanda expresa de Salcedo. Shiota reclama, en cam-

bio, todas las memorias, los recuerdos de la gente anónima. No es en vano que ambas artistas trabajen con objetos encontrados. Si nos referimos a artistas plásticos, la unión entre ética y estética en sus trabajos radica también en los materiales que usan. Y los objetos encontrados, así como la basura en las *Pictures of Garbage* de Muniz, son insignificantes a los ojos de los círculos de poder. En este sentido su arte es "subrayador" porque no se encarama a derroteros conceptuales demasiado abstractos. Tanto Salcedo como Shiota (también Muniz), sin dejar de practicar un arte sugerente y metafórico, *oblicuo* –lo que vemos directamente es menos de lo que percibimos, el significado no se muestra explícitamente–, sí ejercen un arte que pide una relación directa, física, con el observador. Los objetos que aparecen en sus instalaciones y esculturas son reconocibles inmediatamente, pero dotados de un significado que apela a "lo ausente". En el arte llamado memorialista el juego entre presencia y ausencia es sustancial porque permite resaltar lo que precisamente es la memoria: una evocación de lo que *ya no está* en el instante presente, pues ha dejado de ser percibido por los sentidos, y sin embargo *sigue siendo*. La conjunción entre ética y estética es exacta: lo mostrado se corresponde precisamente con lo no mostrado. Por ello mismo crea en el observador la *necesidad* de percibir físicamente o *hallar* lo oculto, lo que se evoca, y a falta de poder hacerlo de otro modo que no sea simbólico debe actuar en y *con* el mundo para lograr tal *fisicalidad* y consumación.

Andreas Huyssen ha denominado el arte de Doris Salcedo "escultura de la memoria", porque asegura que "trata de la memoria en sentido literal, tanto del contenido de los recuerdos concretos de actos violentos como del recuerdo como proceso y como estructura cuando la obra establece un diálogo con el espectador" (2011, 87). La interacción con la escultura de Salcedo desencadena en el espectador, según Huyssen, la *acción* de evocar el recuerdo al que alude la obra. No le falta razón, recordar puede ser entendido como una acción: hacerlo de una manera activa es fundamental para la interacción del que mira con aquello que mira. El que mira deja entonces de ser mero sujeto observador en relación con un objeto observado para interactuar entre sujetos *actores*. Lo que está ausente en los trabajos de Doris Salcedo no son solamente acontecimientos, sino personas. En el ejercicio de rememoración por parte del observador se da, pues, una suerte de diálogo activo no sólo con la artista, sino con las personas ausentes y sus circunstancias. No se trata de una acción *puramente estética*, como define Bajtín, aquéllas que son *contemplativas* y excluyen las *acciones éticas*, sino que es una acción "est-ética" (*aesth-ethical*[2]). Para completar el *sentido* al observador no le basta con su excedente de visión –*exotopía*–

2. Vermeulen y Van den Akker proponen este término como puntal del arte metamoderno (*ob. cit.* 2010).

fundamental para la acción estética, sino que necesita además que el otro se manifieste y transforme lo que el observador hasta ahora sólo ha percibido a simple vista. Después del giro performativo de las artes la escultura contemporánea más resistente ha trascendido su espacio limitado para crear una instalación en donde el visitante es elemento imprescindible de la acción artística. Tanto Doris Salcedo como Chiharu Shiota se nutren del arte de la performance. El dialogismo de Bajtín, a la luz inusitada de la performatividad en las artes, cobra un nuevo sentido y su teoría del acto ético como "ayuda, salvación y consuelo" (2000, 37) del otro no se limita ya a la vida, sino que identifica arte y vida en una exclusión de la noción tradicional de ficción.

A diferencia de la escultura tradicional, en la que se capta en suspensión el instante culminante de una narración más extensa, la escultura/instalación contemporánea no se halla contextualizada en un espacio-tiempo que le da vida, sino que ella en sí misma genera activamente temporalidad y espacialidad. Son muy precisas las palabras de Huyssen cuando ve el arte de Salcedo como un trabajo "contra la eliminación del propio concepto de pasado que, en sus proyectos, permanece indisolublemente unido a la materialidad de las cosas y los cuerpos en el tiempo y en el espacio". En efecto, Salcedo y otros artistas contemporáneos como Shiota (Huyssen menciona otros como Vivan Sundaram y Rachel Whiteread) forman parte de una noción y práctica artísticas que reformulan la percepción misma del tiempo y del espacio a un nivel más amplio. En palabras de Huyssen, estos artistas "forman parte de un problema de mayor amplitud: el de reestructurar la sensación del espacio y el tiempo en esta época nuestra de los medios de comunicación de masas, del ciberespacio y de la globalización" (2011, 82).

Los creadores y receptores de arte como generadores (y no sufridores) de espacio-tiempo

En el fondo, esto es el arte, una exploración y reformulación de nuestro pensamiento y de lo que consideramos nuestra realidad. Tal realidad es infinitas cosas, pero sobre todo se rige por las dimensiones espacio-temporales, así como nuestro existir se constituye mediante la intersección de las coordenadas ética-estética. El arte contemporáneo más radical ha entendido la importancia de la participación de una mayoría en dicha reformulación, aunque a menudo se piense que su creación y recepción quedan restringidas a una élite minoritaria. No es el caso ni de Vik Muniz, ni de Chiharu Shiota, ni de Doris Salcedo, ni de otros artistas que iré comentando a lo largo de estas páginas. Ellos piensan sus pinturas, instalaciones, novelas, realizaciones escénicas para atraer a la mayoría. No debería ser de otro

modo en el arte que trabaja con la memoria colectiva y apela a la Historia con mayúsculas. Un arte que pretende hacerse eco del dolor ajeno y asumirlo como propio no puede ser pensado ni ejercido para una minoría. Esto sería una desfachatez, una hipocresía. El arte llamado memorialista apela al colectivo, a varios colectivos, incluso a aquéllos que no quieren abrirse a él. Se trata de un arte que es mucho más que memorialista en el sentido de que replantea asuntos esenciales como el del tiempo y el del espacio. Todo el arte se basa en la memoria y en la experiencia, como todo pensamiento. El crítico italiano Mario Praz hizo una observación interesante al respecto cuando indagaba en la comparación entre las distintas artes, dando a entender que se hubiesen evitado muchos equívocos en torno al tema de la unidad de las artes si se hubiese empleado el término "memoria" en vez del de "imaginación":

> Las sensaciones concomitantes que la conciencia aprende a través de la percepción de una obra de arte sólo pueden perdurar como memoria, y sólo en la memoria pueden ser vividas. La obra de arte es un objeto alusivo: según los diferentes materiales a que recurre la expresión, éste apela directamente a uno u otro aspecto del alma, y a través de la memoria sugiere los demás aspectos (citado en Urvina Savelli 2008, 48)

A mi modo de ver el arte se nutre tanto de la memoria como de la imaginación, pero es cierto que ambas se alimentan de sí mismas hasta el punto de que, incluso a un nivel ontológico, es imposible a veces distinguirlas. La neurología no lo hace, señalando que usamos las mismas partes del cerebro para recordar que para imaginar. Volveré sobre esta cuestión en la tercera parte de este libro, cuando aborde el asunto del futuro de un modo más detallado. Así pues, el arte llamado memorialista es idóneo –desde mi punto de vista– para recapacitar sobre el tiempo y el espacio, así como sobre la ética y la estética, en una conjunción de estas cuatro dimensiones que no pretende sintetizarlas, sino explorar sus relaciones transversales y sus mutuas correspondencias. Se trata de un arte que aborda explícitamente el asunto de la memoria, que lo materializa y lo conceptualiza simultáneamente.

La memoria es tiempo y espacio, y su ejercicio genera temporalidad y espacialidad. No es el alma la única lectora de la memoria, como pensaba San Agustín. Los sentidos sensoriales son también perceptores y captadores de la memoria. Desde que en la historiografía contemporánea se han considerado imprescindibles las voces de los testimonios, también el cuerpo, la materia, ha entrado a formar parte de la memoria colectiva. El cuerpo no es sólo muestra indeleble de cicatrices provocadas por torturas, es también una forma visible de experiencias vividas, de cualquier tipo de experiencias. Desde el punto de vista de la *emancipación*, que se pretende defender en estas páginas, las marcas sobre un cuerpo no limitan la libertad del que

las lleva y algún día las padeció, sino que completan las huellas dejadas en el campo de la conciencia y conforman rasgos de integración en el colectivo. La voluntad de una existencia *emancipadora*, que significa ser libre de cualquier clase de subordinación y sobre todo "hacer libres" a los otros, es habitar sociedades reflexivas e inclusivas. Así, en este tipo de sociedades, las marcas visibles de violencia en el cuerpo de alguien no son objeto de rechazo o de temor, sino un signo de conocimiento, son información valiosa para establecer relaciones entre las personas. Somos tiempo, pero también somos espacio. No sólo somos-en-el-mundo, sino que somos el mundo, pues nosotros lo conformamos. El cuerpo es un espacio que ocupa otros espacios, pero si en las personas atribuimos el cuerpo al espacio y el tiempo al alma, de nuevo nos estaremos confundiendo sin salir de la espiral de los dualismos que nos reducen a nosotros y a nuestra realidad. El cuerpo es espacio-tiempo, así como lo es el alma. ¿Cómo? Debido en parte a la percepción. En un cuerpo no sólo vemos materia, percibimos sobre todo lo que la experiencia le ha hecho a ese cuerpo. En cuanto al alma, pese a que sea imposible llegar a conocer propiamente al otro, como recuerda Lévinas, nuestro excedente de visión, siguiendo a Bajtín, nos permite no sólo captar lo que nos llega a través de nuestros sentidos sensoriales, sino también lo que no se muestra a simple vista. En el proceso interminable de conocimiento de los otros alcanzamos una suerte de consistencia en la coherencia que nos transmiten. Desde la perspectiva del tiempo esta coherencia se fundamente sobre todo en la repetición, pero espacialmente también: la acumulación cualitativa (ordenada, meticulosa) de acontecimientos con una persona nos permite crearnos una imagen verosímil de ella. Entendiendo la repetición en el sentido que lo hizo Deleuze, es decir, con la variación como categoría intrínseca a ella, tales acontecimientos se repiten tanto en el tiempo como en el espacio: las veces que una persona cumplió su palabra, los lugares que frecuentamos con esa persona, etc. La verosimilitud –insisto– no es una categoría exclusivamente estética, sino también ética. Una persona puede ser más o menos verosímil según qué acto realice o qué palabras diga, qué gesto muestre. El arte se nutre de categorías tanto estéticas como éticas y deja al descubierto las contradicciones que padecemos para transformarlas en creatividad para la vida. La reformulación del espacio-tiempo por parte del arte debería reflejarse en la vida de los creadores y los receptores hasta el punto de transformarla, aunque sea parcialmente. Tanto en el análisis como en la actividad artística, "el tiempo deja de ser padecido; es actuado, orientado, objeto de mutaciones calificativas" (Bourriaud cit. Guattari 2008: 124). Esto es posible porque el tiempo y el espacio son materiales del arte, no sólo su contexto. El artista es productor de tiempo frente al control totalitario del tiempo detentado por los círculos de poder, sobre todo económico. Bourriaud, en el glosario final a su *Estética relacional*, propone una definición para lo que él llama el "artista, productor de tiempo":

> Todas las ideologías totalitarias se caracterizan por la voluntad de dominar el tiempo vivido, sustituyendo a la flexibilidad del tiempo vivido e inventado por el individuo, el fantasma de un lugar central en el que sería posible acceder al sentido global de la sociedad. El totalitarismo busca sistemáticamente instaurar una forma de inmovilismo temporal, uniformar o colectivizar el tiempo vivido, fantasma de la eternidad que apunta, en primer lugar, a estandarizar y controlar los comportamientos. Foucault insistía en que el arte de vivir se oponía a "todas las formas ya presentes o amenazadoras del fascismo" (2008, 137).

La ilusión de que existe una temporalidad dominante en una época es peligrosa. Incluso si desde hace unas décadas pensamos que nuestra contemporaneidad se define, en cuanto a la noción y experiencia que tiene de la temporalidad, por volver la vista atrás, al centrarnos en ejercicios de rescate del pasado y de rememoración con poca perspectiva de un futuro esperanzador, o siquiera de futuro, nos estamos arriesgando a reproducir patrones totalitarios de pensamiento. Nos limitamos a nosotros mismos, como sociedad, como cultura, si pensamos que nuestro ahora se define fundamentalmente por una necesidad de rememoración o de estrechez de miras respecto al futuro. Y además de limitarnos, nos equivocamos. Existen nociones que hábilmente intentan matizar estas miradas de tendencia absoluta como son, por ejemplo, los *pasados presentes* (*present pasts*) de Huyssen y especialmente los *futuros pasados* (*futures past*[3]) de Koselleck, que es en quien se inspiró Huyssen para hacer su propuesta. Este último hace una afirmación muy acertada respecto a otras percepciones de los tiempos actuales en lo que denomina "futuros presentes": "Of course, an emphatic notion of 'present futures' still operates in the neoliberal imaginings of financial and electronic globalization, a version of the former, largely discredited modernization paradigm uptdated for the post-Cold War world" (2003, 165). "Presentes futuros" serían aquellas ensoñaciones o incluso firmes proyectos de futuro trazados desde el presente. Tal actitud convive con la emergencia de la memoria ya mencionada. Lo lógico sería que ambas actitudes se combinaran, pero se hallan irremediablemente contrapuestas por motivos éticos al identificarse con colectivos que defienden derechos antagónicos. No obstante, tal separación vuelve a ser un dualismo y la realidad no opera de este modo. Huyssen es hábil aprovechando la teoría de Koselleck, pues en ella no hay tales oposiciones ni dualismos, al contrario. Si la teoría de Koselleck es reveladora se debe precisamente a que sabe tratar el tiempo desde una perspectiva extremadamente

3. Aunque el título del libro de Koselleck se conoce en español como *Futuro pasado*, me parece más precisa la traducción "futuros pasados", ya que el autor especifica el plural en inglés, lo cual es más coherente con su teoría sobre el tiempo.

compleja. La propuesta de Huyssen no es una teoría sobre el tiempo, sino que apoyándose en una teoría del tiempo previa reflexiona sobre nuestra contemporaneidad. El término *present pasts* es epistemológicamente equivalente a la noción de "futuros pasados". Quizá por ello el pensador alemán no distinga entre tiempo y temporalidad, diferenciación que, aunque peliaguda, es necesaria y se obvia con más frecuencia de la que debería. Lo esencial de su propuesta es, en cambio, el estudio de la "cultura de la memoria" en nuestras sociedades occidentales contemporáneas. A este respecto, Huyssen podría haber encontrado en Benjamin a un aliado de pensamiento. Sorprende, en cambio, que presente un pequeño duelo de este último con Adorno y entrecruce dos de sus escritos más valiosos, *Sobre el concepto de historia* y *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en una rápida interpretación que cuesta muchísimo atribuir bajo esta forma al pensamiento de Benjamin: "Benjamin, on the other hand, is right in attribuiting a cognitively enabling dimension to memory, retro, and what in the 'Theses on the Philosophy of History' he calls the tiger's leap into the past, but he wants to achieve it through the very media of reproductibility that, to him, represent the futurist promise and enable socialist political mobilization" (Huyssen 2003, 22). Ese salto de tigre hacia el pasado en referencia a la moda es una crítica acérrima por parte de Benjamin porque no es dialéctico, ya que no se realiza "bajo el cielo libre de la historia", sino en una "arena comandada por la clase dominante" (2009, XIV, 152). Las "clases revolucionarias", a diferencia de las dominantes, tienen pues la "conciencia de hacer saltar el continuum de la historia" porque detienen el tiempo, irrumpen en el curso vacío impuesto por los vencedores. Por otro lado, respecto a la reproductibilidad técnica, ya que Huyssen aborda la preocupación de la posibilidad del olvido en una sociedad de medios de comunicación de masas donde la saturación de memoria elimina la memoria, Benjamin se mantiene escéptico pero atraído al mismo tiempo. Él mismo expresó en su momento que no podría saberse con certeza el impacto positivo de la reproductibilidad masiva de productos culturales. Benjamin intuye una renovación, quizá una inversión de roles si el arte deja por fin de estar en manos de los poderosos gracias a su divulgación en grandes cantidades: "la reproductibilidad técnica emancipa, por primera vez en la historia universal, a la obra de arte de su existencia parasitaria en el ritual" y así, en esta revolución, el fundamento de la función social del arte no aparece en el ritual, sino en la política (2009, 97-98). Adorno, como recuerda Huyssen, se extrañó de la visión positiva o al menos de la curiosidad que Benjamin mantuvo respecto al auge de la técnica. Pero lo cierto es que –como ya he mencionado– la reproductibilidad técnica masiva ha favorecido en mucho a la "cultura de la memoria", contribuyendo, por ejemplo, a una adecuada estructuración, accesibilidad e interpretación del archivo. El archivo en sí no es memoria, sino un almacén, pero contiene la posibilidad de ayu-

dar a la rememoración. La tecnología en sí misma no se inclina más hacia el olvido que hacia la memoria.

Alguien tan preocupado por la rememoración y la historia de las víctimas como Walter Benjamin vio en la tecnología otro medio para cambiar el curso y el ritmo de la historia. Sorprende la interpretación crítica que hace José Manuel Romero Cuevas de Koselleck a la luz del pensamiento de Benjamin. En mi opinión se trata de una lectura que permite una exploración más rigurosa de las reflexiones tanto de Koselleck como de Benjamin. Según Romero Cuevas, que asume la interpretación de Nora Nabotnikov de las tesis *Sobre el concepto de historia*, hay algo en la concepción benjaminiana de la memoria que se asemeja a la idea de Koselleck de "futuros pasados": "si 'futuro' es el sustantivo y 'pasado' el adjetivo, nos referimos a 'los futuros del pasado', es decir a los sueños, las expectativas, las esperanzas que poblaban un pasado más o menos distante [...] la expresión parece aludir a los futuros de ayer" (2009, 96). Tales ensoñaciones del futuro han dejado de ser convincentes para nosotros. A veces nos invade la nostalgia no de un pasado en concreto sino de su capacidad de haber generado esperanzas de cara al futuro. Eso mismo fue la modernidad en su auge de entusiasmo por el proyecto ilustrado. Las nociones de "espacio de experiencia" y "horizonte de expectativas" son también fundamentales en el pensamiento de Koselleck y sin ellas no es posible conectar el pasado, el presente y el futuro, una de las mayores preocupaciones del pensador alemán: "la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados [...] también la expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir" (2004, 101). El espacio de experiencia constituye un pasado sedimentado sólo mensurable temporalmente a partir de indicadores temporales que constituyen los núcleos de sentido que connotan las experiencias vividas. En esta sedimentación o estratificación radica la complejidad de la teoría de Koselleck, porque le devuelve su riqueza a las nociones sobre la temporalidad, frecuentemente olvidadas en Occidente. En cada acción, concepto, experiencia, pensamiento se encuentran sedimentados diversos sentidos de variada naturaleza y temporalidad. Koselleck denomina "modulaciones de la historia" a las categorías "pasado-pasado", "pasado-presente", "pasado-futuro"; "presente-presente", "presente-pasado", "presente-futuro"; "futuro-pasado", "futuro-presente", "futuro-futuro", las cuales permiten hacer visibles los movimientos históricos concretos (2008, 10). Es necesario recordar continuamente que la experiencia humana es rica en temporalidades y que éstas se ven reducidas a una sola, la del beneficio y la aceleración, si se ponen al servicio del capital, y no el capital al servicio de las personas. En tales circunstancias desfavorables también se produce una reducción de las espacialidades a una sola que no se pretende espacio: la inmaterialidad que incremente la aceleración

hasta el vértigo. Koselleck fue muy hábil cuando identificó las tres categorías temporales convencionales, pasado-presente-futuro, con lo que podríamos llamar tres inclinaciones del ánimo: experiencia, acción y expectativa. Éstas son distintas a las que pensó San Agustín: memoria, percepción o visión y espera, pero responden al mismo intento de hacer coincidir temporalidad y sensibilidad. Quizá de este modo es más clara la simultaneidad de temporalidades, pues decir que realizamos una acción, experimentamos una sensación y albergamos expectativas al mismo tiempo no es probablemente tan abstracto para nosotros como si afirmamos que pasado, presente y futuro son vividos por nosotros de manera simultánea más que sucesiva. Koselleck pensaba –acertadamente– que experimentamos las diversas temporalidades de forma diacrónica y sincrónica, sin descartar ninguna. A la luz de las modulaciones de la historia aportadas por Koselleck, la ilusión de Benjamin de ver un salto de tigre en el cielo libre de la historia cobra un brillo renovado: "Los futuros pasados, citados o conjurados en el presente provocarían un despertar político que descubriría el potencial mesiánico del presente. Reivindicar pasados futuros para despertar la conciencia adormecida del presente y hacer estallar el tiempo" (Romero Cuevas 2009, 98). Tales pasados futuros no se convertirían entonces en presentes pasados, sino en una temporalidad que, sin simplificar las demás, sería la más rica imaginable y entraría en conjunción con el espacio: una *espacio-temporalidad plena*.

Es preciso referirse aquí a "espacio-temporalidad plena" y no meramente a "espacio-tiempo pleno", pues la noción de "espacio-temporalidad" incluye la percepción y la producción de espacio-tiempo; mientras que tanto el término "tiempo" como el de "espacio" están connotados por varias acepciones que limitan la expresión del concepto de plenitud que propongo en estas páginas. Tratando de describir y explorar el proceso de generación –y no padecimiento– de espacio-tiempo por parte de artistas y receptores veo ineludible hablar de "espacio-temporalidad". En singular, por otro lado, pues la "espacio-temporalidad plena" se define precisamente por su hibridación de varias espacio-temporalidades; "plenitud" no es aquí "totalidad", sino ausencia de jerarquía. La jerarquización de las diversas espacio-temporalidades que experimentamos es peligrosa, pues conlleva el riesgo de lo que Ernst Bloch denominó "non-contemporaneous contemporality": la carga psicológica de un pasado irresuelto que podía llevar a desastres como la subida legítima al poder del Partido Nacionalsocialista Alemán en 1933 (Kavanaugh 2010, 96-97). En una *espacio-temporalidad plena* las distintas espacio-temporalidades que son contemporáneas, se vuelven además coetáneas y entre ellas no se experimenta un desfase, sino una consciencia de la diferencia y la multiplicidad que no produce desasosiego sino plenitud de experiencias, acciones y expectativas. Pero, ¿cómo lograr esta armonía? ¿Cómo hacer ver aquí que no es una falacia? Antes que nada,

haciendo visible esta diversidad de espacialidades y temporalidades simultáneas. En *The Spectrum of Social Time* (1964) George Gurvitch desarrolló un esquema de ocho tiempos heterogéneos que debían conformar el armazón social. Gurvitch fue uno de los sociólogos más influyentes de la Europa de posguerra y como tal consideró la sociología una disciplina mucho más apta que la historia para comprender el entramado de temporalidades que vivimos. Así pues, su propuesta de tiempos diversos contempló los siguientes: "enduring time", "deceptive time", "erratic time", "cyclical time", "retarded time", "alternating time", "time in advance of itself", "explosive time". Entre ellos pueden distinguirse tres de los tiempos clásicos griegos, pero en realidad lo importante es que Gurvitch dispuso estos tiempos en relación con el marco social, es decir, en su interacción con la vida y los comportamientos de las personas en sociedad (espacialidad). Obviamente, en la definición de la idiosincrasia de cada época varios de ellos entran en combinación. Por ejemplo, el tiempo más propio de la modernidad sería aquel "que se avanza a sí mismo" ("time in advance of itself"), o el que "empuja hacia delante" ("time pushing forward"), ideal para el desarrollo del capitalismo económico y característico de un impulso utópico de orientar el presente hacia un posible futuro (Kavanaugh 2010, 102). Según Bloch, durante la modernidad cada clase social se bifurcó en su propio tiempo específico en función del imperativo de la máxima productividad en el menor tiempo posible (Kavanaugh 2010, 103). El tiempo, del mismo modo que el espacio, debe ser acelerado para obtener el máximo beneficio económico. Cada sistema es productor de tiempo y de espacio, la diferencia radica en que el arte más resistente al sistema económico imperante genera tiempo y espacio no sólo para concienciar al colectivo de espectadores de los imperativos del sistema, que esclavizan un tiempo y un espacio que le pertenecen, sino sobre todo para ofrecerle alternativas a esa manipulación totalizadora de ambos. Cuantas más alternativas ofrezca esa instalación, pintura, realización escénica o novela más oportunidad de emancipación estará brindando a sus espectadores. La posibilidad de emanciparse sólo surge cuando la colectividad de individuos aprehende que hay más alternativas a las sugeridas o impuestas por el sistema gobernante. En esta toma de consciencia el arte no sólo muestra o hace visible, sino que también *pone en práctica*, le da la posibilidad al colectivo de ejercitar esas alternativas. Cabe decir que la definición de *emancipación* aquí propuesta no se dirige al individuo en exclusiva, pues tratándose de arte memorialista, que –como ya he señalado– hace del proceso de rememoración su base y que apela a la historia compartida, su principal destinatario es el colectivo. En la colectividad es donde la recepción del arte memorialista completa su razón de ser. Al hilo de este razonamiento, la metodología de Gurvitch preserva la pluralidad social defendiendo que es la sociedad la que "hace surgir el tiempo" ("gives birth to time") (Kavanaugh 2010, 104).

Distinta epistemológicamente a la de Gurvitch es la sistematización de Koselleck en *Futures Past*, donde delimita tres modos de experiencia temporal:

> 1.- The irreversibility of events, before and after, in their various processual contexts.
> 2.- The repeatability of event, whether in the form of an imputed identity of events, the return of constellations, or a figurative or typological ordering of events.
> 3.- The contemporaneity of the non-contemporaneous (*Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigen*). A differential classification of historical sequences is contained in the same naturalistic chronology. Within this temporal refraction is contained a diversity of temporal strata which are of varying duration, according to the agents or circumstances in question, and which are to be measured against each other (2004, 95).

Irreversivilidad, *repetibilidad* y *contemporaneidad de lo no-contemporáneo* (o *simultaneidad de lo no-simultáneo*) son modos de percepción no sólo del tiempo, sino del tiempo en relación a nosotros mismos y a los acontecimientos de los que formamos parte en sociedad: espacio-temporalidad. A pesar de constituir estratos temporales separados su interrelación permite deducir conceptualmente estados como "progreso", "decadencia", "aceleración", "retraso", "situación" y "duración", por ejemplo. Se trata de una sistematización a un nivel distinto de la de Gurvitch, pues Koselleck distingue entre tiempo y temporalidad, considerando la temporalidad (*Zeitlichkeit*) como una perspectiva particular del tiempo histórico (2004, 128). Tal distinción es reveladora, ya que nos permite concebir el tiempo de un modo nada abstracto o demasiado general, sino como fenómeno que a la vez está en nosotros (percepción) y en nuestro afuera (el mundo, los otros). Lo mismo sucede con el espacio si lo aprehendemos como espacialidad. Aunque es cierto que, como ya señaló Gurvitch, siguiendo a Henri Bergson, el espacio tiene un estatus ontológico distinto al tiempo, pero no estoy de acuerdo con la razón principal que el sociólogo ruso alegó al respecto, a saber: que así como el tiempo existe independientemente de las percepciones individuales, el espacio es compartido por la colectividad, pero ambos deben ser puestos en común y reflejar la única y exclusiva percepción de un colectivo. Y añade además que pese a que el tiempo es variado y variable debe ser historia compartida por la colectividad. Así, para Gurvitch, el espacio y el tiempo son en principio "obstáculos" para agrupar ambiciones y aspiraciones dentro de un colectivo, así que deben armonizarse con el fin de lograr objetivos comunes (Kavanaugh 2010, 99-100). En este sentido Gurvitch no se distancia mucho de Bloch, quien –como ya sabemos– consideró un problema grave para un colectivo (la sociedad alemana de entreguerras) el que incluyera desfases temporales individuales en su interior. A mi entender, en el momento en que el tiempo y el espacio se tornan temporalidades y espacialidades definitorias de un colectivo, ambos son percepciones internas así como realidades externas y objetivas para ese colectivo, pues sus in-

dividuos los comparten. Me resulta extremadamente difícil imaginar un colectivo social real que pudiera mantener por mucho tiempo esa convergencia de espacialidades y temporalidades compartidas. Podría, quizá, en un espacio-tiempo concreto y delimitado, pautado por un evento en particular, por una ocasión relevante. En ese lapso temporal y espacial dicha colectividad se habría transformado en comunidad. El arte vuelve a ser relevante en esta reflexión, una herramienta altamente útil, campo de operaciones cuyos resultados empíricos pueden trasladarse a la realidad. Vik Muniz logró una comunidad en su proceso de las *Pictures of Garbage* y la comunidad "artística" transformó al colectivo real. Me dispongo ahora a indagar y a relacionar los conceptos de "contemporaneity of the non-contemporaneous" de Koselleck, trasunto del de "non-contemporaneous contemporality" de Bloch, y la noción de la experiencia de la "irreversibility of events" aplicándolos a la creación y recepción del arte contemporáneo. A diferencia de la noción del Bloch, más encaminada a un desfase entre el pasado y el presente, la "contemporaneity of the non-contemporaneous" de Koselleck hace referencia a la estructura *prognóstica* del tiempo histórico: una anticipación del futuro en los eventos del presente, con lo cual los eventos venideros ya "existen" aunque todavía no hayan ocurrido (Koselleck 2004, 95). En función de estas nociones, pretendo ahora explorar más de cerca la producción de temporalidad y de espacialidad que se pone en práctica en la creación y la recepción artísticas en los trabajos del pintor alemán Neo Rauch y los novelistas Leopoldo Brizuela e Isaac Rosa, de Argentina y España respectivamente. Aunque en la primera parte de este estudio ya he comentado la novela *El vano ayer* de este último en cuanto a su recepción *activa*, quisiera ahora *transrelacionar* estas distintas artes para ver las correspondencias que pueden trazarse entre ellas y revelar así la posible conjunción entre ética y estética, y temporalidad y espacialidad en el arte memorialista contemporáneo.

El tiempo reversible y el espacio creado

A pesar de que sabemos que la rememoración es un proceso que tiene lugar en el presente y que, como tal, es voluble y polimórfica, continuamos distinguiendo entre pasado, presente y futuro como si estuvieran dispuestos en un orden teleológico. No podemos librarnos de distinguir entre un hecho anterior y uno posterior, pero sí podemos cambiar la relación entre ellos. Parte del arte contemporáneo nos insta a usar la imaginación en una nueva percepción del tiempo que, en realidad, es una constatación de algo que no ignoramos: sabemos del *tiempo reversible* en la ficción. Leopoldo Brizuela, ganador en 2012 del Premio Alfaguara de novela con *Una misma noche*, explica en una entrevista a RTVE:

> Se habla mucho de haber querido escribir una novela sobre la dictadura, y en realidad un escritor siempre parte de un lugar mucho más pequeño, que es contar simplemente una situación [...] A mí lo que me fascinaba [...] era la cantidad de relatos, por un lado, que pueden hacerse sobre un mismo hecho, y que aplican clarificaciones opuestas; pero también la memoria, eso era lo que verdaderamente me fascinaba: la idea de que el pasado está fijo, la idea de que el pasado es algo irreversible, pero la memoria es una entidad del presente, que está en constante metamorfosis. Basta un dato del presente para que uno recuerde eso que le pasó de una manera completamente diferente y, por lo tanto, empiece a relacionarse con el presente de una manera diferente y a actuar, cosa que me preocupaba más allá de la dictadura (RTVE, 2012).

Una misma noche tiene una estructura complejísima en la que se alternan continuamente dos tiempos (fechas) distintos: 1976 y 2010. El asalto a una casa vecina en 2010 en Buenos Aires, residencia del narrador, Leonardo Bazán, le hace recordar un instante de 1976 que había dejado de lado durante más de treinta años. Se da una suerte de autoficción deliberada, pues el autor y el narrador no sólo comparten las siglas de su nombre y apellido, sino también datos autobiográficos y el mismo recuerdo, impulso principal de la novela: él, un niño en 1976, poniéndose a tocar el piano cuando dos policías entran en su casa para pasar por los fondos hacia la casa contigua y hacer desaparecer (*chupar*) a Diana Esther Kuperman. El acto de rememoración tiene lugar en 2010, por el paralelismo entre ambos sucesos. Leopoldo Brizuela considera la escritura como la herramienta más eficaz para el recuerdo y la comprensión de uno mismo y del mundo (RTVE, 2012) y así actúa el narrador Leonardo Bazán: *Una misma noche* es una indagación en las profundidades de la naturaleza humana:

> ¿Por qué es tan difícil recordar esa época? ¿Simplemente porque en ella sucedían cosas monstruosas? ¿O porque yo había sido testigo de que cualquiera puede convertirse en un monstruo y eso es lo intolerable? (2012, 130).

La novela es una declaración –"Si me hubieran llamado a declarar, pienso. Pero eso es imposible. Quizá, por eso, escribo" (14)– mediante la cual el protagonista/narrador debe comprender sus propios miedos y sus propios actos, como único modo de comprender los de los demás: "Sólo contar la historia me hará saber cómo somos" (34). El narrador lleva a cabo una repetición obsesiva de lo acontecido en 1976 y 2010 respectivamente. La repetición es aquí iluminadora, pues en su variación –Deleuze señaló acertadamente que en la vida no existe la repetición idéntica– reside ese excedente que contiene lo que todavía falta por saber. Cada vez que recuerda, Leonardo Bazán da con un dato, una sensación, una sombra que, por mínimos que sean, lo llevan a un avance en su investigación: "Y comprendo que la escritura es una manera única de iluminar la conexión entre el pasado y el presente. Y eso me alienta a empezar: no como quien informa, sino como quien descubre" (43). No se trata del

típico caso, bastante extendido entre la literatura memorialista, de trama propia del género del *thriller* mediante la resolución de la cual advertimos que el descubrimiento era algo ignorado tanto sobre el pasado histórico colectivo como sobre el propio narrador. Por mucho que los críticos insistan en definir *Una misma noche* como *thriller*, si nos quedamos en esta etiqueta obviamos la complejidad de su estructura, dejando de lado lo más significativo. Vale la pena comentar con detalle la estructura de la novela para comprender su uso de la temporalidad. La novela se conforma mediante lo que podríamos llamar cuatro coordenadas:

- Cada letra de un alfabeto completo, de la A a la Z contando la CH, encabeza sus 28 fragmentos.
- Alternancia de fechas, 1974/76/77-2010 en dos espacios fundamentalmente: la casa de Leonardo Bazán y la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), hoy Museo de la Memoria.
- Repetición obsesiva de los acontecimientos de los setenta y el 2010.
- Cuatro epígrafes que se entrecruzan con el alfabeto y encabezan lo que podrían ser subdivisiones más extensas de la novela: Novela-Memoria-Historia-Sueño.

El porqué de esta sofisticada estructura debería darnos claves sobre la temporalidad y su relación con la espacialidad. No existe todavía literatura remarcable al respecto, pues la novela es muy reciente, así que es preciso desentrañar el rompecabezas centrándome exclusivamente en ella y en las entrevistas con el autor. En mi opinión, el alfabeto indica una voluntad de abarcar todos los entresijos de la exploración en uno mismo. Llegada la última letra terminan las pesquisas porque ya se han saciado los interrogantes. Sin embargo, el entrecruce de esta coordenada con la de los cuatro epígrafes Novela-Memoria-Historia-Sueño enriquece, a la par que densifica, la primera teoría sobre el alfabeto. Los cuatro epígrafes podrían ser considerados o bien entidades sin jerarquía o bien una suerte de evolución o transición desde la Novela al Sueño, pasando por la Memoria y la Historia. No obstante, la elección de precisamente estas cuatro nociones da que pensar si el autor no habrá querido trazar un paralelismo identificando a todas ellas en una misma entidad con cuatro facetas. La última página de la novela, que coincide con la letra Z del alfabeto y con el epígrafe Sueño, está completamente en negro. No hay texto, sino la negación elocuente de toda imagen y toda palabra. En la página anterior, letra Y, año 1974, todavía el narrador nos dice:

> *Es el tiempo del verano. Tiempo de medir el tiempo por chicharras que compiten a zumbidos. De acatar en la siesta la prohibición del agua –y el deseo.*
> *Mi padre está en su barco. Mi madre en su cuarto, duerme.*
> *En el televisor, su pantalla apagada, veo mi propio cuerpo.*
> *Ya no me reconozco.*

[...]
Mi piano.
Ya nada me completa.
[...]
"Hay que esperar dos horas después de una comida", dictamina mi madre. Me quedan diez minutos: almorzamos a la una.
¿Y de verdad en diez minutos puede jugarse una vida?
[...]
Unas avispas labran su panal en las vigas del quincho. Y el terror que les tengo me ayuda a zambullirme.
Doy un salto. Me tiro a la pileta.
Ah, dentro del agua, el tiempo se diluye y yo mismo me diluyo.
Oigo una voz que llama, lejanísima, afuera. Y no es mi madre, no.
Es la chica de Kuperman que me ha oído y protesta.
En su ventana.
No, no saldré. Me hundo un poco más, hasta llegar al fondo.
Ya casi no resisto. Pero quiero saber que puedo resistir.
Cómo es no poder más.
Cierro los ojos y veo el fondo espléndido, el centro de la tierra. Su negrura (270-271).

"Negrura" es la última palabra de la novela, que desemboca en la página siguiente en un fundido en negro. En 1974, año al que corresponde este fragmento penúltimo, Diana Esther Kuperman todavía no había desaparecido, todavía los milicos no habían entrado en casa de Leonardo Bazán, pues, según la novela, nos consta que eso sucedería en 1976. Asistimos, como lectores, a una ensoñación del narrador cuando era un niño, antes de la dictadura, pues aunque la triple A ya se había encargado de emprender las primeras desapariciones en el país, faltaban dos años para que Rafael Videla le arrebatara el poder a la viuda de Perón. La irrupción de los miliares en casa de los Bazán, el padre de Leonardo enajenado ayudándolos a patear la puerta de las vecinas y la desaparición de Kuperman todavía no han tenido lugar en 1974 y, sin embargo, el niño de dos años antes parece que sabe lo que no ha ocurrido pero sucederá dentro de un tiempo. Parece que la investigación que llevará a cabo Leonardo más de treinta años después y que es la novela *Una misma noche* atañe también al niño Leonardo de 1974. La investigación es también la expiación de una culpa por no haber intervenido o "declarado", pero, en un orden de tiempo lineal y con una lógica de causa-efecto, ese niño de 1974 no podía sentir esa culpa todavía. Y aun así la siente: "*Ya casi no resisto. Pero quiero saber que puedo resistir. Cómo es no poder más*". Este hecho es, en mi opinión, el que hace que esta novela aborde el asunto de la memoria, tanto individual como colectiva, de un modo revelador: recordar no es algo inmóvil o sin consecuencias en estructuras previas del pensamiento de quien recuerda; al contrario, es una acción que efectivamente transforma aquello que recuerda modificando sustancialmente nuestra

interpretación de la historia. Y modificar sustancialmente nuestra interpretación de la historia es modificar la historia misma. Comprender esta idea es crucial para comprender la sola posibilidad de la temporalidad reversible. Si bien una novela contiene la narración de una historia fija, pues sus páginas revelan un proceso concluido e inamovible, Leopoldo Brizuela en *Una misma noche* muestra que también lo que está fijo y no puede ya moverse es capaz de abarcar un proceso reversible. El narrador confunde deliberadamente, aunque en sueños, el "espacio de experiencia" y el "horizonte de expectativa", empleando la terminología de Koselleck. Pasado, presente y futuro se fusionan el uno en el otro. Éste no es sólo el dominio del sueño, tampoco de la ficción en exclusiva, sino de nuestras propias vivencias que conforman nuestra realidad. Tanto la temporalidad de la historia como de la trama en la que la transformamos al contarla o al recordarla son reversibles. Los hechos aislados, no: las muertes, las desapariciones, las torturas, los golpes de Estado, no pueden modificarse, pero la relación entre ellos sí. Es la relación entre un hecho y otro lo que se tambalea mediante la acción de la rememoración. La temporalidad irreversible no es la de la realidad, ni siquiera la de la historia, y mucho menos la de la trama, pues aquello que llamamos "realidad" es un cúmulo caótico de acontecimientos, pasiones, sufrimientos, esperanzas, ilusiones, ensoñaciones cuya asociación no está prefijada ni puede estarlo. La irreversibilidad del tiempo aparece siempre que debamos establecer una conexión entre dos elementos. Durante largos siglos, en Occidente se ha pretendido que dicha conexión mantuviera la lógica de un esquema causa-efecto, pero a este esquema escapan gran parte de nuestras vivencias, expectativas y experiencias y también, por supuesto, las manifestaciones más radicales del arte contemporáneo.

De nuevo un sociólogo, esta vez Niklas Luhmann, propone una distinción interesante entre tiempo y temporalidad basada en la irreversibilidad o la reversibilidad de los acontecimientos. Llama la atención que Koselleck ni siquiera contemplara la "reversibilidad temporal", sino sólo la "irreversibilidad". Incluso en su propuesta de "contemporaneidad de lo no-contemporáneo" parece que tampoco los acontecimientos futuros sean "reversibles", pues "ya existen", ya son detectables, en el presente aunque todavía estén por suceder de un modo fáctico. Considerando la noción de "reversibilidad" crucial para el tema que nos ocupa, es preciso recurrir a otros teóricos que sí la han incluido en sus reflexiones. Luhmann, por su parte, concibe las categorías de reversibilidad e irreversibilidad únicamente en función del "cambio", considerado como un problema para cualquier sistema (1995, 42), en el sentido de que altera su estructura. Ya que el tiempo inicialmente, precisa Luhmann, existe únicamente como "cambio", es tanto reversible como irreversible. Sin embargo, es preferible la "irreversibilidad" para definir el mundo a un nivel macroscópico. En palabras de Luhmann:

> (...) because of the way in which the macrophysical world is ordered, the presentation and experience of time via the metaphor of irreversibility is preferred. This has led to the idea of a second world with a time running opposite to ours, a world inaccessible to us because everything that wants to come into our world from that one is returned to it because of our time. Obviously, time must be asymmetricized through evolution to make order possible. In any event, time does not present itself from every temporal point as indifferent to a forwards and backwards. The possibility of return or restoration does not contradict time, but rather superimposes itself on an "in itself" irreversible temporal course. Only to the extent that time appears to be irreversible can it be interpreted as an ongoing present with respect to a difference between the future and the past (1995, 43).

En efecto, la clave de la distinción entre pasado, presente y futuro o, por el contrario, su identificación o fusión está estrechamente relacionada con otra, con la cual establece una interdependencia mutua: la distinción entre reversibilidad e irreversibilidad. Literatura de ficción como *Una misma noche* o *El vano ayer* nos ofrecen unas composiciones que combinan reversibilidad e irreversibilidad, tal y como sucede en la vida cotidiana, pero en esta misma combinación hay una apuesta clara y arriesgada por la reversibilidad como único modo de alcanzar una memoria creativa, *emancipadora*. Luhmann, por su parte, nos está diciendo, en el fondo, que la diferenciación entre reversibilidad e irreversibilidad temporal consiste en una elección y, en ella, él apuesta por la irreversibilidad. Según el sociólogo alemán, la temporalidad, a diferencia del tiempo, contemplaría únicamente la irreversibilidad, pues hace referencia a la experiencia y a la representación del tiempo mediante metáforas que la enfatizan (1995, 310). Lo mismo sucede con la diferenciación entre "estructuras" y "procesos", mientras aquéllas incluyen la reversibilidad, éstos se constituyen por eventos irreversibles. Para lo que nos ocupa, ambas distinciones son relevantes, pero parto aquí de una definición distinta de temporalidad, en efecto, que abarca tanto la irreversibilidad como la reversibilidad. Es curioso que Bajtín también identifique "temporalidad" con "irreversibilidad", pues "el tiempo y el espacio artísticos" son "irreversibles" y "establemente arquitectónicos, en correlación con el tiempo compactado de la vida adquieren una tonalidad emocional-volitiva" (1994, 111). Aun así el pensador ruso, obviamente, sí contempla la reversibilidad temporal, aunque asociada al "tiempo compactado de la vida" y no al "tiempo y espacio artísticos". En una reflexión de gran lucidez –pienso–, para Bajtín toda ordenación que imponga una "estabilidad arquitectónica" es estética, lo que no quiere decir que esté necesariamente relacionada con el arte. En este sentido, Bajtín entiende la estética como un modo de percibir, o "una partición de lo sensible", en palabras de Rancière, que es independiente de la creación artística. Así pues:

> Hablando rigurosamente, la geografía no conoce lejanía y cercanía, aquí y allá, está desprovista de una escala de valores absoluta de medición dentro del todo escogido por ella (la Tierra), y la historia no conoce pasado, presente y futuro, duración y brevedad, lejanía y proximidad temporales como factores absolutamente únicos e irreversibles; el tiempo mismo de la historia es irreversible, desde luego, pero, dentro, todas las relaciones son casuales y relativas (y reversibles), porque no hay un centro de valores absoluto. Siempre se produce cierta estetización de la historia y de la geografía (1994, 110).

No en vano, Luhmann, como hemos visto hace un momento, clasifica los "procesos" dentro de la irreversibilidad y las "estructuras" en la reversibilidad, pues sigue al antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, para el cual una estructura no es algo arquitectónicamente estable y fijo, sino dinámico y en continuo proceso de transformación. En su estudio *Antropología estructural* afirma que la lengua pertenece al dominio de un tiempo reversible y el habla, al de un tiempo irreversible. La lengua sería, pues, una "estructura" y el habla, un "proceso". No es posible comprender la noción de reversibilidad sin la de la irreversibilidad, ni, obviamente, al contrario. Pero ambas nociones no se hallan en una relación dialéctica, y mucho menos dicotómica, sino dialógica. *El vano ayer* y *Una misma noche* se componen mediante una hibridación de temporalidades que, en una misma estructura y en sus procesos internos, combina irreversibilidad y reversibilidad. Una de mis mayores inquietudes es comprender y mostrar cómo en una misma manifestación artística ambos dominios temporales se *transrelacionan* en un intento –logrado– de mímesis fiel a la realidad y, en consecuencia, a su distinción difusa respecto al arte.

Es curioso que para dar con teorías convincentes sobre la reversibilidad temporal haya que recurrir necesariamente a la filosofía y a la física cuántica, que formulan lo que el arte ya sabe desde sus inicios. Las teorías de Koselleck y de Luhmann son valiosas, qué duda cabe, pero dejan de lado una parte esencial de nosotros y del mundo. Si la sociología ha tomado tanta relevancia hoy en día se debe a que, a pesar de las interesantes aportaciones de la filosofía respecto a las reflexiones sobre el tiempo, ésta ha tratado el asunto aislándolo del mundo, mientras que aquélla hace entrar en el mundo sus reflexiones interrelacionando factores como los seres humanos en sociedad y sus acciones en el transcurso del tiempo. Y aun así la necesidad de la filosofía se basa en que sus aportaciones nos trascienden, aspiran a algo que está más allá. La filosofía sigue siendo la mejor herramienta para considerar al mundo y a nosotros mismos como aquello que podríamos o soñáramos ser. La filosofía es la mejor defensora de la transformación y el arte es la puesta en práctica palpable de esa transformación. Habrá quien se sorprenda de esta afirmación, pues gran parte de la filosofía se ha apartado del mundo y de la política y se ha mantenido en lo que podría llamarse una comodidad conservadora. Pero para que sucedan verdaderas transformaciones es preciso el pensamiento teórico libre, la imaginación sin ataduras.

¿Qué sociólogo, psicólogo o biólogo puede explicar la reversibilidad temporal? ¿Es que el complejo entrecruce de temporalidades reversibles en *Una misma noche* no pasa de ser una mera fabulación imposible de aplicar a nuestra vida real? Toda ficción está basada en la experiencia, como todo pensamiento, memoria o imaginación. Lo cierto es que uno de los impulsos más importantes para llevar a cabo este estudio es que la sola posibilidad de la reversibilidad del tiempo es fundamental para superar pasados traumáticos, para imaginar futuros plausibles y para no hipotecar nuestro presente. Es esencial –pienso– para las personas ser conscientes y poner en práctica el funcionamiento de la flexibilidad del transcurrir temporal, de sus múltiples posibilidades. No se trata del susodicho anhelo de *volver atrás* en el tiempo, sino de concebir el pasado como algo en continua transformación.

Para que ello sea posible precisamos no identificar la irreversibilidad con los "procesos" o con la "arquitectura estable" del arte ni la reversibilidad con las "estructuras" o con el "tiempo de la vida". No caben aquí correspondencias de 1:1. La lucidez extrema que demostró Bajtín en su propuesta del *cronotopo* al concebirlo a partir de la noción de espacio-tiempo recurriendo a la teoría de la relatividad de Einstein, pero confinándolo exclusivamente a la estética del arte está fuera de toda duda. El arte es una artificial, quizá violenta, búsqueda del sentido. Sin embargo, su propuesta de la relación dialógica entre reversibilidad e irreversibilidad separa demasiado nítidamente –pienso– los límites entre arte y realidad. A pesar de su noción de "lenguaje social" y de *heteroglosia*, con su multiplicidad de voces que dialogan entre las dimensiones real y artística, los análisis de textos literarios que llevó a cabo no contemplan el giro performativo de las artes ni tampoco la voluntad de algunos novelistas contemporáneos, como Rosa y Brizuela, de *confundir* al lector sobre el alcance de lo real y de lo ficticio. Es por ello que pienso que las propuestas de Bajtín deben ser releídas y reformuladas en lo que se refiere a parte de las propuestas artísticas contemporáneas. Me pregunto si el pensador ruso, de haber asistido a una performance de Marina Abramović, hubiera reformulado su teoría sobre la responsabilidad del arte y el hombre integral; o si hubiera tenido en sus manos *El vano ayer* o *Una misma noche*, hubiera repensado su idea de reversibilidad. Quizá no, pero lo cierto es que tanto las performances de Abramović como las dos novelas recién mencionadas construyen puentes visibles entre la realidad y la ficción con algo más que con el lenguaje verbal o "social". Podemos pensar que una novela, como objeto, como texto escrito y acabado, es el resultado de un proceso cerrado, fijado de antemano para el lector, e irreversible. Si bien uno de los constituyentes diferenciadores que se han señalado entre el arte de la performance y la literatura es el carácter fijo e inamovible del texto frente a la naturaleza dinámica e imprevisible de la realización escénica, esto no es cierto del todo. Si –explayando los límites de la performatividad tras el giro performativo de las artes y las herramientas

de las tecnologías digitales y las redes sociales– consideramos que el texto escrito de una novela en sí no puede ser concebido sin el lector, su carácter fijo e inamovible no es tal, puesto que el acto de lectura, o mejor, la acción de leer, es siempre distinto e irrepetible según cada lector, no importa cuántas relecturas lleve a cabo. Lo mismo sucede con una realización escénica, pues sin el espectador se trata tan sólo de una idea abstracta de realización escénica, es decir, de una escenificación que requiere su puesta en práctica para cobrar vida. Ni siquiera el acto de lectura es, una vez terminado, fijo e irreversible, pues en su rememoración caben infinidad de procesos. Si consideramos estos procesos desde su acabamiento, después de su cierre, serán irreversibles, pero si los consideramos como acciones que se están llevando a cabo continuamente serán reversibles. Reversibilidad no significa "volver atrás", sino reconsiderar lo ocurrido de un modo tal que lo reformule, lo transforme. El físico austro-húngaro Marian Smoluchowski llegó incluso más lejos en esta consideración: "Si continuáramos nuestra observación durante un tiempo inmensurablemente largo, todos los procesos se mostrarían reversibles" (citado en Prigogine/Stengers 1991, 109). Esta afirmación se fundamenta en dos objeciones a la irreversibilidad: la del "retorno" y la de la "inversión". La primera alude a un teorema del matemático Henri Poincaré, el teorema de la "recurrencia", según el cual todo sistema dinámico acabará siempre, después de un tiempo bastante largo, pasando muy cerca de su posición inicial, coincidiendo con ella. Ésta es una de las alternativas que Calvino facilita a su cazador: la reversibilidad lineal del tiempo. La segunda objeción es casi idéntica a la primera, pues consiste en el experimento mental de "invertir las velocidades" y hacer así que el sistema recorra en sentido inverso la trayectoria que le ha llevado al estado en que se ha hecho la inversión. Lo interesante y revelador es que "en ambos casos la situación inicial no pertenece solamente a un pasado irreversiblemente desaparecido sino también a un posible futuro. La irreversibilidad sólo es así una apariencia" (Prigogine/Stengers 1991, 109). La reversibilidad lineal, la que permite trazar un recorrido inverso siguiendo los mismos pasos, no nos regala ningún tipo de libertad, y mucho menos de emancipación. Este tipo de reversibilidad identificaría pasado y futuro de un modo extremo, haciéndolos coincidir en un mismo punto. Pero al arte le interesan sobre todo los procesos que, en su recorrido, transforman el punto de partida y el de llegada, distinguiéndolos. No nos interesa, pues, para una consideración del arte contemporáneo, la noción de reversibilidad lineal, sino la de una *reversibilidad rizomática*. Recordemos que en el último fragmento de *Una misma noche*, citado más arriba, el niño de 1974 sabe ya tanto como el adulto de 2010, porque este último ha transformado sus recuerdos del pasado y, así, el pasado mismo. No existe el pasado inamovible, pues deviene "artificial" si no lo reconsideramos. La alternancia reiterativa de fechas en la novela de Brizuela constituye también un mecanismo de reversibilidad

temporal: 1974/76/77 se identifican transversalmente con 2010. ¿Quiere decirnos el narrador, Leonardo Bazán, que para él la historia se repite? ¿Que los abusos de poder por parte del gobierno se siguen perpetuando? ¿Quiere advertirnos el autor, Leopoldo Brizuela, de que estemos al tanto y seamos lo suficientemente sagaces como para no pensar que el pasado es un proceso transcurrido y cerrado, sin margen para la improvisación? En *El vano ayer* de Isaac Rosa, en cambio, nos es imposible como lectores entender en todo momento cuál acontecimiento es anterior y cuál posterior, porque el autor se encarga muy bien de no marcarnos una pauta temporal que nos permita saber cuánto dura un acontecimiento y en qué fecha se produjo. En este caso el marco temporal lo ocupa la posguerra española bajo la dictadura franquista y el protagonista, que no es narrador, se llama Julio Denis, préstamo –licencia del autor y guiño al lector– de un pseudónimo de juventud de Julio Cortázar. Se trata de un protagonista de lo que podríamos llamar una "subtrama" dentro de una trama superior de la novela. La "subtrama" de Julio Denis es un continuo proceso de reescritura, hacia delante y hacia atrás, un continuo desdecirse de lo dicho anteriormente. Lo que nos queda al final como lectores es un amasijo de informaciones que no sólo no sabemos cómo ordenar, sino que –lo más importante– no podemos incluir o excluir, validar o invalidar, en la serie temporal que sería la vida o el pedazo de vida de Julio Denis. Denis es un personaje inconsistente, cuya naturaleza espuria llega probablemente a uno de sus momentos álgidos cuando se nos proporciona una biografía suya doble a dos columnas que abre dos posibilidades en la tendencia ideológica del protagonista: afín al régimen u opuesto a él (172-181). En la trama "superior" no existe una única voz, sino múltiples que discuten y se contradicen las unas a las otras respecto a la identidad de Julio Denis. A otro nivel diegético están las voces de algunos que se pretenden en un "plano real", que sufrieron persecución y tortura o que las practicaron. Y más allá, en un nivel diegético distinto, se ubica una voz, metaficcional, que trata el sufrimiento de las víctimas con una delicadeza extrema:

> A veces es necesario abandonar por un momento ambigüedades, juegos literarios, relatos horadados que precisan la complicidad del lector para que los complete con su inteligencia, con su imaginación, con sus propios miedos y deseos; a veces es necesario el detalle, la escritura rectilínea, cerrada, completa, descriptiva sin concesiones. Por ejemplo, cómo podemos referirnos a la tortura en una novela (155).

Y para respetar el detalle, la escritura rectilínea, la crudeza del dolor, este narrador metaficcional recurre a las voces de testimonios o a la relación objetiva y fría de métodos de tortura empleados bajo la dictadura militar franquista. Los hechos no son reversibles y el autor quiere dejar constancia –pienso– de la irreversibilidad de las atrocidades cometidas durante la dictadura, para lo cual escoge una escritura li-

neal, sin juegos ni fragmentaciones. La historia de Julio Denis, y de los personajes que forman parte de ella, como André Sánchez, es, por el contrario, reversible e infinita, pues podría alargarse tanto en el tiempo como las elucubraciones del narrador quieran. Esta subtrama tiene, en la novela, la libertad de lo que podría haber existido pero forma parte de la ficción, y el lector lo sabe, comparte con el autor esta complicidad. No obstante, pese a que las atrocidades cometidas durante el franquismo sean acaecidas e irreversibles, no forman parte de un proceso cerrado y concluido, pues los modos de dejar testimonio de ellas y de narrarlas son infinitos, reversibles. Aquí es donde ambas estrategias narrativas, la literalidad y la fragmentariedad, se encuentran, pues cada una se completa con la otra, cobrando un nuevo sentido. Pese a que los hechos sean irreversibles, la sola posibilidad de que su narración e interpretación dispongan de una multiplicidad de versiones, ya permite abarcarlos en un proceso abierto en continua transformación. En última instancia, tanto Leopoldo Brizuela como Isaac Rosa apelan al lector a través de estas dos novelas pidiéndole que las *complete*. El proceso ético-estético de creación y recepción artísticas, pues, no se concluye mientras haya lectores de la novela, oyentes del testimonio que cada una supone. Desde la perspectiva de la temporalidad ambas novelas apelan a una *plenitud*. Su complejidad aspira a *ser* la complejidad de la vida, ese tiempo compacto que mencionó Bajtín, pues aunque ambas constituyan un *proceso controlado de interpretación* de unas realidades concretas, intentan que la intervención del lector sea posible otorgándole la posibilidad de entrar en un proceso abierto de reescritura. Ésta es la plenitud que puede conferir el arte: la no simplificación artificiosa, la riqueza del diálogo entre autores-narradores-lectores durante el cual todos pueden ser todos. En su versión temporal, la plenitud no simplificaría el tiempo compacto de la vida, sino que lograría crearlo, generando nuevas posibilidades de vivenciar la temporalidad. El *tiempo pleno* es lo opuesto al tiempo único o soberano, pues no sintetiza ni integra *todos los tiempos*, ya que eso sería el tiempo del Dios, no de los seres humanos. Es preciso evitar el error de dominar el tiempo mediante una síntesis conceptual, pues eso supondría no abrirse a las formas, no percibirlas. Lejos de ser una síntesis conceptual, el *tiempo pleno* es una hibridación de temporalidades que apelan directamente a las temporalidades del lector, tratando de generar conjuntamente nuevas posibilidades temporales con el fin de lograr una *emancipación*. Normalmente, cuando una novela (u otro tipo de manifestación artística como veremos a continuación) es interesante por las temporalidades que crea, lo es también a niveles más profundos de estructura, identidad y emancipación. Walter Benjamin supo –y defendió– que para cambiar el rumbo de la historia había que ser capaces de concebir una alternativa al tiempo monocromo y *vacío* de los dominadores. Aquí es donde ética y estética se entrecruzan con la espacio-temporalidad: para que exista tal *plenitud* es preciso que tanto el creador como el re-

ceptor trabajen conjuntamente para lograr una *memoria emancipadora*. El tiempo no es entendido aquí como una dimensión más del espacio –como propuso Bajtín interpretando la teoría de la relatividad de Einstein–, tampoco el espacio se halla supeditado al tiempo, sino que ambas coordenadas se fusionan identificándose la una con la otra. Se trata de una *espacio-temporalidad est-ética* que no se relega exclusivamente al arte, sino que irrumpe en la vida, está ya potencialmente en ella y es el proceso artístico de creación y recepción el que la hace visible –y posible–. La posibilidad de emancipación tiene lugar precisamente porque en tales manifestaciones artísticas se deja un espacio de actuación al receptor, que no es un espacio puramente estético, sino también ético y real: *espacio creado*. No me estoy refiriendo aquí a esa *estetización* propia de los procesos artísticos, pero también aplicable a la vida de la que habla con acierto Bajtín. La *emancipación* est-ética a través de la creación y recepción artísticas mediante una *espacio-temporalidad plena* no supone una violencia hermenéutica del receptor sobre una obra de arte o sobre el mundo, sino su participación activa en un proceso simultáneo de creación y recepción artísticas que le permite liberarse de reduccionismos expresados por los órganos de poder gubernamental y de coacción social. De ahí que *espacio-temporalidad plena* y *memoria emancipadora* sean indisolubles en mi propuesta, ya que apelo a manifestaciones artísticas que hacen de la memoria su inspiración y su proceso, mostrando sus mecanismos. No queda incluido en esta propuesta el arte memorialista que no permita un espacio de intervención o de acción al receptor, el *espacio creado*, pues este arte no es *emancipador* y desde el punto de vista de su temporalidad, no concibe el acto de rememoración como un mecanismo generador de posibilidades que atraviesa pasado, presente y futuro poniendo en evidencia la falta de consistencia de su lógica causa-efecto.

Quiero ahora introducir algunos trabajos del pintor alemán Neo Rauch para, mediante un análisis transversal entre la escritura y la pintura, mostrar otra faceta de esta constelación entre *espacio-temporalidad plena* y *memoria emancipadora*.

COMPARACIÓN TRANSVERSAL Y MÚLTIPLE: LA ESPACIO-TEMPORALIDAD PLENA DE LA ESCRITURA Y LA PINTURA

Todas las artes son espaciotemporales. Ya mencioné, respecto a la diferenciación de Lessing, que no hay artes temporales por un lado ni artes espaciales por el otro. Tal distinción responde a una sistematización antigua propia de una visión del mundo que no ha superado el pensamiento dicotómico. Quizá hoy nosotros, desde nuestra resabida contemporaneidad, tampoco lo hayamos hecho. Aunque adoptando una postura crítica y tratando de proponer una nueva visión –la moderna–,

Sylviane Agacinski se acoge al pensamiento de Lessing cuando trata la diferenciación clásica entre *pintura* y *poesía* recordando que la pintura "no puede" mostrar, no ya el instante, sino "la temporalidad de un movimiento o de un pasaje" (2009, 98-99). Uno de los ejemplos que alega es *El sacrificio de Isaac* de Caravaggio:

> Al presentarnos simultáneamente la muerte inminente de Isaac y el chivo que va a salvarlo, el cuadro muestra que el sacrificio no tendrá lugar y nos evita el tiempo de la prueba de Abraham –y la de Isaac–, es decir, el tiempo terrible de la sentencia de muerte. El cine convirtió ese tiempo, el de la espera, el de la muerte que viene, que va a venir, en uno de sus mayores motores. El efecto del *suspenso* es propio de las artes capaces de retener –o apresurar– sus movimientos: literatura, cine, música (2009, 99).

Obviamente la pintura clásica normalmente nos muestra una síntesis de la *trama* que convierte un proceso, un transcurso, en imágenes simultáneas. Debido a un recato que ya Aristóteles quiso para la misma poesía, la pintura no debiera incluir el desgarro de la muerte, sino su antes o su después, premisa que se aplicaba al arte en general, así como evitar "representar nada que se conciba como transitorio", ya que el arte "da al momento único una duración constante" (Lessing 1960, 21). Tal reflexión es propia de una mentalidad que entiende el arte como la representación de *lo eterno* del mundo, obviando su faceta fugaz, banal y anecdótica. Pero el arte contemporáneo ha aprendido a aventurarse por los márgenes de tales pautas y a alejarse de ellas. Y a pesar de que la pintura y la escultura hayan sabido expresar un rostro girándose hacia nosotros o una fruta en plena desintegración o un espejo rompiéndose en pedazos, como la instalación *Reflection of the Past* de Shiota[4], y a pesar de la inclusión del tiempo en el espacio por parte de los pintores cubistas y de la captación de las transiciones de la luz de mano de los impresionistas, nosotros continuamos confundiendo la *transitoriedad* con el *movimiento explícito*, llegando a identificarlos. La pintura y la escultura pueden expresar procesos en marcha. No se limitan únicamente a la congelación del tiempo en el instante, sino que reflejan la expansión –la prolongación en el tiempo– del instante. No es lo mismo agitación que movimiento; tampoco el transcurrir del tiempo requiere precisamente de movimiento explícito, desplazamiento físico.

He reflexionado sobre cómo alguna literatura memorialista puede expresar una hibridación de temporalidades con el fin de lograr una ética que implica la creación de un espacio junto con el lector, y a esta conjunción la he llamado *espacio-temporalidad plena*. Ahora quiero revelar cómo la pintura es también capaz de

4. Cabe recordar que Lessing denominó "pintura" a las artes plásticas en general, en donde también debemos incluir la escultura.

expresar tal conjunción, pues no *representa* ya únicamente una síntesis simultánea de imágenes ahogando los procesos temporales, sino que *presenta* una simultaneidad de tiempos y espacios en un gesto rotundamente abarcador:

> I don't really want to celebrate breakdown, the total emptying of meaning, the maximum extreme inside the square of the canvas; rather, I want to find a formula that enables us to have complete control over the incomprehensible, the horrible, without it being our undoing. Painting is a grand, controlling gesture. I'm trying to establish control over the uncontrollable things of this world (Neo Rauch citado en VV.AA. 2010a,15).

Der Vorhang ("La cortina" o "El telón", 2005) es, en efecto, todo un alarde de este gesto abarcador que define la pintura según Rauch. En ella hay muchos elementos y acciones, pero éstos no se hallan conectados por una linealidad narrativa, sino por la coherencia en el color que comparte todos los espacios (verde, blanco, rojo) y por la correspondencia entre elementos (un pez espada que conecta continentes y enlaza un pasado con su futuro; un hombre que asiste a una exposición de pintura y él mismo siendo adoctrinado por dos muchachas). La pintura (el arte) parece ser el mejor medio para conectar lo incontrolable y, sin embargo, esto no sucede por una renuncia a la complejidad, sino todo lo contrario: Rauch nos presenta un conjunto que abunda en estímulos y nos desafía como espectadores –no como meros observadores– a abrazar el conjunto (el todo) en un acto de discernimiento. La pintura aquí es un modo de percepción del mundo, pues nos regala una visión privilegiada –estética– de procesos y de transiciones de las que también formamos parte. *Der Vorhang* es una evidencia –pienso– de que la pintura es perfectamente capaz de mostrar la transitoriedad. En este caso se trata de una transitoriedad a varios niveles: histórico, metapictórico y espacial. En mi opinión, Rauch presenta un tiempo histórico que carece de coherencia lineal, pero no de continuidad. El pez espada que es capturado quizá en alguna playa africana o del Caribe es objeto de la codicia de colonizadores europeos: no se nos está contando una lógica narrativa, sino un proceso, pues el pez que aparece tras la cortina emerge –en una curvatura que domina el conjunto– en otro tiempo y en otro espacio, en el extremo opuesto del marco. La pintura también está presente de un modo dinámico que deja muestras de ser un proceso inacabado: las brochas empapadas en la sangre del vientre abierto del pez todavía deben pintar lienzos de historia por suceder.

Esta interconexión entre una reflexión sobre el poder de la pintura y la historia de los acontecimientos humanos es asociada además con una transitoriedad que atañe al espacio. Si por "transitoriedad" entendemos la presentación de un proceso inacabado, que está sucediendo en el preciso instante en que miramos, los espacios en la pintura de Rauch son expansivos y apuntan a ángulos y *líneas*

de fuga, así como constituyen *movimientos de desterritorialización*, usando la terminología de Deleuze y Guattari sobre el *rizoma*. La transitoriedad –repito– no es movimiento, sino inacabamiento, falta de cierre. Se suele decir respecto a la pintura de Rauch que se caracteriza por expresar una "narrativa interrumpida" (*disrupted narrative*) mediante la simultaneidad de factores interdependientes. En palabras del historiador del arte Werner Hofmann a propósito de *Neue Rollen* ("Nuevos roles", 2005):

> Its Rauch-ian trademark leaps out at us immediately: a simultaneous image (*Simultanbild*) of different plots. There are no cloisonné cells within this being-for-itself (*für-sich-sein*), but instead, suites of passages filled with incommensurable stage props, for instance, the three flowering branches, the one at the front right merging into a massive houseplant that darts and flickers toward the man standing and swinging the Phrygian cap of a 1789 revolutionary like a butterfly hunter (2010, 39).

Si bien la observación de Hofmann no es del todo equivocada, tampoco es del todo rigurosa. En mi opinión, es cierto que los distintos espacios dialogan entre ellos y se invaden, no se hallan aislados como si de compartimentos estancos se tratase. No obstante, no diría que la "marca de la casa rauchiana" pueda definirse como "una imagen simultánea de diferentes tramas". La imagen a la que se refiere Hofmann es, para empezar, un conjunto de imágenes que nosotros, mediante la síntesis que es una sola pintura, podemos apreciar –nos parece– de un vistazo. Sin embargo, las tremendas medidas que Rauch suele escoger para sus trabajos (270 x 420 cm en el caso de *Der Vorhang* y de *Neue Rollen*) nos hace imposible contener la pintura bajo un único punto de vista y nos obliga a recorrerla con la mirada. A tal envergadura hay que añadir la multiplicidad de dimensiones que emergen de sus pinturas. No cabe hablar, en mi opinión, de tramas (*plots*) como hace Hofmann, empleando un lenguaje propio de la teoría de la literatura. No es que los términos no puedan trasvasarse de una disciplina a otra, todo lo contrario, pero esto debe hacerse con la conciencia de que si cambiamos algo de contexto parte de su significado original se transforma en otra cosa. La noción de trama no es precisa en este caso. Se puede entender la pintura como lenguaje, obviamente, pero dudo que pueda entenderse estrictamente como "lenguaje verbal", que es lo que proponen los historiadores del arte Alberto Carrere y José Saborit en su estudio *Retórica de la pintura* (2000). Si entendemos la pintura como un medio artístico con capacidad de significación, que se sirve de la retórica (es metafórica, irónica, hiperbólica, etc.) y establece asociaciones semióticas entre sus elementos, su analogía con la literatura es clara. Pero en mi opinión ésta es una observación que alberga en su base un principio equivocado, a saber: no es con la literatura que la pintura mantiene tal vínculo, sino con la vida y con su lenguaje. La teoría de la literatura ha recurrido

Der Vorhang. Neo Rauch (2010)

Detalle de *Neue Rollen*. Neo Rauch (2010)

hábilmente a la herramienta esencial de la escritura artística, el lenguaje, para establecer una particularidad "ventajosa" de la literatura respecto a las demás artes, ya que tendería un puente directo con nuestro lenguaje cotidiano, con la vida. Si a ello sumamos la sólida tradición y supremacía textual en Occidente, es evidente que la terminología y las conclusiones del estudio de la literatura parecen ser a menudo preceptoras de los estudios de las demás artes. Aunque lo cierto es que a partir de finales del siglo XIX y principios del XX hubo una revolución en contra de la hegemonía de la literatura liderada tanto por artistas plásticos vanguardistas como por directores de teatro y escenógrafos como Gordon Craig, Max Reinhardt y Adolphe Appia. Si la herramienta fundamental de la literatura es el lenguaje verbal –nuestro lenguaje cotidiano–, la del teatro es la acción –nuestras acciones cotidianas–. Ambas artes tienden puentes directos con nuestra cotidianidad y crean una analogía que es muy eficaz para desdibujar los límites entre realidad y ficción. ¿Pero cuál sería esta analogía en el caso de la pintura? La imagen, que es idea, pensamiento representado. Así pues, no es tan preciso hablar de *tramas* en el caso de las pinturas de Rauch, como de una imagen constituida por imágenes simultáneas o, mejor incluso, espacios simultáneos. En la pintura –como en el teatro– podemos hablar de *espacio* de un modo exacto, palpable. En lo que concierne a la temporalidad, ella es, desde mi perspectiva, el rasgo que comparten todas las artes de un modo "exacto", aunque de distintos modos "palpable", según la manifestación artística a la que nos refiramos. Estoy de acuerdo con Peter Brook en su afirmación de que el ritmo es el rasgo común a todas las artes; y ritmo es temporalidad. Se trata al mismo tiempo de algo muy difícil de definir, pero aun así somos capaces de saber o sentir cuándo un poema, una novela, una pintura o una película "tienen ritmo", es decir, han sabido graduar la interrelación entre sus elementos de modo que para la audiencia no les sobra ni les falta ninguno, todos son *significativos*.

La simultaneidad que tiene lugar en las pinturas de Rauch es espacio-temporal. Tanto en *Der Vorhang* como en *Neue Rollen* ese gran gesto controlador y determinante abarca una memoria universal. En efecto, si consideramos estos dos trabajos de Rauch –representativos de otros muchos suyos– como pintura memorialista los estaremos reduciendo a una ínfima parte de lo que son. Sin embargo, estas páginas defienden –insisto– un entendimiento del arte memorialista que trasciende sus acepciones comunes y que aspira a una expresión abarcadora de una memoria universal. La pintura no trata "temas" del mismo modo en que lo hace la literatura. Si bien ambas pueden llegar a ser extremadamente sugerentes, una imagen no es estrictamente un tema. ¿Sobre qué tratan *Der Vorhang* y *Neue Rollen*? En un texto poético o literario estamos siempre más cerca de poder establecer un tema que en el caso de una obra o acontecimiento pictóricos, pues por "tema" entendemos el asunto de que se trata un discurso, normalmente, verbal. Debemos tener en cuenta

Detalle de *Das Neue*. Neo Rauch (2010)

que tanto *Der Vorhang* como *Neue Rollen* son pintura figurativa, y la figuración, comúnmente entendida de modo exclusivo como representación mimética de la realidad, se identifica todavía más con el lenguaje verbal que la pintura abstracta. Estas dos pinturas de Rauch –y la mayoría de las que ha pintado– contienen en sí una densa multiplicidad de imágenes en una conjunción espacio-temporal que es expansiva y reconcentrada al mismo tiempo. La simultaneidad se logra aquí mediante una conjunción de la espacialidad y la temporalidad. La temporalidad, por sí sola, no podría llegar a este efecto; tampoco la espacialidad, como propone Hofmann, en un intento de analogía entre la pintura de Rauch y la de Piranesi (2010, 39). Los espacios repartidos sobre la superficie del lienzo son también espacios de tiempo, alusiones a épocas pasadas, presentes y futuras. Cada espacio es también tiempo y a la inversa. Mediante su imaginario y sus pinceles Rauch está abordando la universalidad. De ahí que incluso una pinturas como *Das Neue* ("Lo nuevo", 2003) o *Die Lage* ("La ubicación" o "La circunstancia", 2006), que a mi entender remiten de modo más directo a la brutalidad y el horror de los totalitarismos del siglo XX, no presentan la historia como pasado, o el pasado como sucedido, sino en continua interacción con el presente y el futuro.

"Lo nuevo" es también "lo de siempre", si el que lo dice es un hombre con sombrero de copa alta y chaqueta cruzada según la moda anglo-americana del siglo XIX. ¿Nos estará señalando el artista cómo la historia se repite a través de los siglos? ¿Reflejará *Das Neue* una memoria histórica o estética? Dada la multiplicidad de estímulos y la complejidad espacio-temporal de los trabajos de Rauch, *Das Neue* refleja ambas memorias. El mecanismo de percepción que opera –pienso– frente a una pintura de Rauch se constituye mediante una porción de extrañamiento y otra de reconocimiento. Ninguna prepondera sobre la otra. Podemos reconocer elementos del pasado (el hombre con chistera y los barracones del posible *Lager* nazi en *Das Neue* o los oficiales levantando el gorro frigio en *Neue Rollen*), del presente (la galería de arte en *Der Vorhang* o el escenario de teatro de *Neue Rollen*) y del futuro (la cuna vacía inmaculada en *Das Neue*; así como imágenes consideradas "surrealistas" en las pinturas de Rauch, como la lagartija saltando de una sartén con huevo frito en la misma pintura o la convivencia o simultaneidad de espacios alejados en el tiempo y en la geografía sencillamente separados por un telón, como en *Der Vorhang*).

Tal voluntad de universalidad abarcada mediante un eminente gesto de pintor logra, desde mi perspectiva, una *espacio-temporalidad plena*. Ya que ésta se constituye principalmente por una multiplicidad de dimensiones: *voces*, en literatura, *imágenes* o *espacios* en pintura que se armonizan de modo que exigen al receptor una participación activa en lo que está contemplando. El que mira es el creador de la obra, dijo Duchamp, y hay artistas que potencian esta afirmación, como son Vik Muniz, Marina Abramović, Chiharu Shiota, Doris Salcedo, Isaac Rosa, Leopoldo Brizuela y

Neo Rauch. También la conjunción entre ética y estética en las pinturas de este último logra la existencia de una *espacio-temporalidad plena*. El arte de Rauch confronta al espectador con el mundo y con la historia de este mundo en una suerte de "triple presente", como defendió San Agustín en sus *Confesiones* (Ricoeur 2004, 49), y lo insta a abarcar con su observar –o con su actuar– tanto las tres unidades convencionales de tiempo (pasado-presente-futuro), como el rumbo universal de la historia humana. En sus pinturas no hay límites, tampoco localismos, sino una versión global de los hechos. Este efecto es muy poderoso, tanto si lo consideramos desde la perspectiva de la espacio-temporalidad como de la conjunción ético-estética. En cierto modo una visión así confiere poder al espectador y un estímulo a su imaginación como única forma de acercarse al particular imaginario del pintor alemán. Sus propuestas instan –desde mi perspectiva– a hacer uso y ejercicio de una *memoria emancipadora*, del mismo modo que novelas como *El vano ayer* y *Una misma noche*: se trata del mismo mecanismo de percepción que exhorta al receptor a una especie de búsqueda ética y estética. La multiplicidad de voces y de imágenes obliga al que mira o al que lee a orientarse entre ellas, pero no en una reconstrucción de un sentido lógico, sino en la emancipación que conlleva el uso libre de la imaginación. Las correspondencias temporales y espaciales entre las fechas alternas de *Una misma noche* y el espacio de la misma casa transformada, pero intacta al cabo de los años, son equiparables desde un punto de vista ético-estético a la simultaneidad armonizada de la mayoría de las pinturas de Neo Rauch. También Isaac Rosa pretende con *El vano ayer* una suerte de concienciación del lector que debería ser capaz de discernir entre las versiones verdaderas y las oficiales, entre unas voces y otras, pues son de distinta naturaleza, entre lo reversible y lo irreversible. Las pinturas de Rauch muestran la faceta pictórica de la reversibilidad, pues en la composición espacial del conjunto de la pintura no es posible saber el orden lógico de las imágenes. ¿Qué ha sucedido antes y qué ha sucedido después? Sólo una violencia hermenéutica por parte de un espectador que adopte una postura convencional trazaría una lógica pasado-presente-futuro en cada una de sus pinturas. Una participación *emancipadora* por parte del receptor en aquello que tiene delante le permite liberarse de tales premisas y ser él mismo quien potencialmente busque alternativas futuras y nuevos modos tanto de expresión como de recepción.

III
Memoria emancipadora

Si en la memoria del mundo no hay nada que corregir, lo único que queda por hacer es corregir la realidad allí donde no concuerde con la memoria del mundo.
Italo Calvino

¿De qué modo podríamos, aquí y ahora, avanzar un atisbo del futuro? ¿Deberíamos recordar, trascender nuestro presente hacia atrás, y entonces pensar nuestro futuro a partir de nuestro pasado? ¿O deberíamos sencillamente imaginar la utopía más ideal y construirla?

Hagamos lo que hagamos y en la dirección que sea, no tenemos otra alternativa que explorar, en el amplio sentido de la palabra; debemos hacer arqueología del pasado, del presente y del futuro, en el sentido en que Foucault entendió este término. Y previamente a ello, para hacer nuestra arqueología del modo más preciso posible, deberíamos –como es motivo recurrente en estas páginas– repensar las tres categorías temporales de pasado, presente y futuro, comúnmente entendidas como tres compartimentos estancos. Ya desde San Agustín –como hemos visto– las humanidades han planteado que la distinción estricta entre pasado, presente y futuro responde a una necesidad narrativa y no a una certeza palpable científicamente. En efecto, con su propuesta de la teoría de la relatividad, Einstein observó en 1905 que el confinamiento de las tres dimensiones temporales convencionales a com-

partimentos estancos no tiene una razón de ser científica. Todo es presente o, mejor expresado, habitamos varias temporalidades al mismo tiempo que confieren un *espesor* –siguiendo el lenguaje de Calvino– a nuestras acciones, pensamientos, esperanzas y deseos. Pasado, presente y futuro serían una misma temporalidad espesa y densa. Así, a pesar de que Henri Bergson se opuso fervientemente al cientifismo pujante, lo cierto es que su propuesta de la duración guarda más relación con las teorías sobre el tiempo y el espacio de los científicos de entonces de lo que él mismo quiso ver. Él propuso la *duración* como un *continuum* temporal, un flujo de nuestra conciencia, en la que pasado, presente y futuro son contemporáneos, actualizados entre sí por obra de la sensación y de la percepción. De hecho, para ser capaces de palpar algo de nuestro pasado necesitamos reactualizarlo a través de nuestras sensaciones, que siempre suceden *ahora*. La rememoración –la memoria en acción– es, pues, una reactualización de lo vivido o, si no parte de una experiencia directa, lo aprehendido. La sombra del pasado, sin embargo, se proyecta en el imaginario colectivo a menudo como una rémora, incluso una prisión, como la del conde de Montecristo que recreó Calvino y que intenta idear la mejor estrategia para fugarse de su reclusión:

> He vuelto a imaginarme a mí mismo como protagonista de la evasión, y enseguida me he jugado no sólo mi futuro sino mi pasado, mis recuerdos. Todo lo que no está claro en la relación entre un preso inocente y su prisión sigue proyectando sombra sobre las imágenes y sobre las decisiones. Si la prisión está rodeada por *mi* afuera, ese afuera me volvería a llevar adentro cada vez que lograra alcanzarlo: el afuera no es más que el pasado, es inútil intentar huir de él (2007, 264).

Estas páginas defienden, en cambio, una *memoria emancipadora*, es decir, un ejercicio de rememoración que prescinde de la reconstrucción de hechos o de recuerdos (de causas y efectos) en una narrativa lineal que separa pasado, presente y futuro como compartimentos estancos, confiriendo total libertad de discernimiento en el sujeto para delimitar su identidad ante sí mismo y dentro de la colectividad.

Memoria como conocimiento, imaginación y creatividad

Un dicho popular en nuestra cultura occidental –el conocimiento nos hace libres– hunde sus raíces en el Evangelio según San Juan: "...conoceréis la verdad y la verdad os hará libres" (8, 31-42). Naturalmente este tipo de "verdad" es entendida como un conocimiento moral universal para seguir el camino cristiano hacia la redención. De modo paralelo, pero antes en el tiempo, Aristóteles identificó la *anagnórisis* como un momento narrativo en la tragedia, que significa agnición o "reco-

nocimiento", y que define el instante crucial en la trama en la que el héroe experimenta la revelación de un conocimiento secreto sobre su identidad que ha permanecido oculto a sus ojos hasta entonces. El sujeto trágico "reconoce", adquiere una consciencia sobre algo que "ya estaba ahí" y únicamente aguardaba el momento propicio para ser revelado. Tal revelación de conocimiento se experimenta no sin dolor y se manifiesta en un presente que desaparece repentinamente. Este presente desvanecido deviene falso de un modo súbito, reemplazado por un pasado actualizado que emerge ahora como la única verdad posible. El pasado se impone sobre el presente, pues determina el futuro de un modo tan absoluto que suprime toda expectativa de cambio. No podemos hablar propiamente de este conocimiento como memoria, porque el sujeto trágico no era consciente de él hasta el momento de la *anagnórisis*. Sin embargo, el instante de la *anagnórisis* se corresponde a otro nivel con el concepto de *anamnesis*, previamente elaborado por Platón y que originariamente significaba ese tipo de "reminiscencia" que permite al alma recordar, aprehender, aquello que ha olvidado después del nacimiento. Esta epistemología divide cuerpo y alma, entendiendo el primero como perecedero y la segunda como eterna. Pero sobre todo concibe todo conocimiento como memoria. Jan Assmann define la memoria como conocimiento identitario (2008), no como mero conocimiento, acotación que comparto, pues la memoria enlaza los dominios de la identidad, el tiempo y el conocimiento. Para Platón y sus afines, sin embargo, cualquier aprendizaje significaba *recordar* un conocimiento que provenía del pasado, aunque se trataba de un pasado integrado en una temporalidad diversa a la prevaleciente hoy en Occidente y que iba más allá que la cronológica (*krónos*) acercándose más a lo que entendemos hoy por eternidad (*aión*). De hecho, hablar de memoria y de pasado, presente o futuro es al fin y al cabo hablar sobre el tiempo, ya que dependiendo de a qué tipo de temporalidad nos estemos refiriendo, el significado de tales nociones oscila considerablemente. Ha habido importantes discursos dedicados a liberar la memoria de su anclaje en el compartimento temporal del pasado. Entre ellos destacan la propuesta de Huyssen ya comentada en páginas anteriores de "present pasts", basada en Koselleck, y la de "futur antérieur" por parte de Jacques Lacan (*La direction de la cure*, 1958), que sugieren la intención de fusionar pasado, presente y futuro mediante los trazos de la memoria (algo que ya hizo a su modo San Agustín en sus *Confesiones*). De un modo indirecto, también Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia* (2001) y más recientemente Fredric Jameson en *Archaeologies of the Future* (2005) contribuyen a esta visión del tiempo mediante las nociones de nostalgia y utopía respectivamente. Boym entiende la nostalgia como un sentimiento revolucionario contra la irreversibilidad del tiempo enfatizada primero por la tradición cristiana y luego por la lógica del progreso impulsada por la modernidad. No debe sorprendernos que la nostalgia pueda ser concebida ahora como la

fuerza motora de una memoria compartida, la cual conforma una comunidad de individuos más allá de las fronteras geográficas o ideológicas. En nuestro mundo globalizante, el sentimiento de la nostalgia traza una continuidad necesariamente más profunda que las redes digitales y menos exclusiva. Al fin y al cabo, la creencia en el progreso ha fallado en su expectativa de un futuro ideal y, paradójicamente, ha enardecido los sentimientos nostálgicos. Siguiendo a Boym, el siglo XX se emprendió con una utopía futurista y terminó con nostalgia, pues la crisis de valores nos hace mirar hacia el pasado. En este sentido la perspectiva propuesta por Jameson sobre la utopía es interesante porque no sólo proyecta hacia el futuro el deseo de un mundo mejor, sino que también lo hace hacia el pasado en una suerte de deseo multidireccional, tan diacrónico como sincrónico.

En la propuesta de un pensamiento fundamentado en la memoria como medio de emancipación del ser humano convendría no entender "memoria" de un modo convencional, es decir, como rememoración del pasado. Es imprescindible, en cambio, hacer del ejercicio de rememoración una herramienta constante de conocimiento como único modo de aspirar a un pensamiento abarcador, pues la memoria contiene dos vertientes esenciales para un nuevo paradigma de pensamiento, a saber: su omnipresencia en las tres categorías temporales clásicas de pasado, presente y futuro; y su alto grado de subjetividad, que da protagonismo al ser humano como ser pensante que está en el mundo y actúa en él, que lo emancipa de ser objeto de experimentación científica. El ser humano que recuerda es creativo por definición. No en vano, *mnemosyne* es para el platonismo la madre de todas las musas. La rememoración es, además, el modo más poderoso de experiencia, pensamiento y acción para hacer frente a la inexorabilidad del progreso, que sólo contempla el futuro. Como bien advierte Reyes Mate en su prólogo a la *Invitación a la fenomenología* de Edmund Husserl, "el recuerdo se convierte así en la categoría fundamental para pensar los límites de la racionalidad occidental" (2010, 32). En contra de la incondicional fe a la razón que profesaba Husserl, Reyes Mate señala el *desecho*, "lo que queda fuera del concepto", como aquello que interesa a la filosofía. Lo que se resiste a ser conceptualizado deviene valioso para reivindicar desde las humanidades "el lugar del recuerdo" y denunciar "el olvido", no sólo del mundo de la vida, como criticó lúcidamente Husserl, sino de lo insignificante para gran parte de la ciencia, la tecnología y la economía neoliberal: su fundamentación humana. Para la filosofía especialmente, pero también para toda disciplina que se inscriba en el ámbito de las humanidades, la memoria es una capacidad del alma o del espíritu. En palabras de Arendt:

> La memoria, el poder que tiene el espíritu para hacer presente lo que es irrevocablemente pasado, y por tanto ausente a los sentidos, ha sido siempre el ejemplo paradigmático más plausible de la capacidad del espíritu para hacer presente lo invisible. En virtud

> de esta capacidad el espíritu parece ser más fuerte que la realidad; se opone con toda su fuerza a la futilidad inherente de cuanto se encuentra sometido al cambio; recopila y recuerda lo que, de otra forma, estaría condenado a la ruina y al olvido (2002, 244).

En efecto, la memoria tiene la poderosa facultad de hacer emerger hasta la superficie aquello deliberadamente confinado a ser imperceptible. Así lo reitera Reyes Mate en otro texto suyo, "Tierra y huesos. Reflexiones sobre la historia, la memoria y la 'memoria histórica'", en el que define a la memoria como una "actividad hermenéutica" que consiste en "hacer visible lo invisible" (2008, 167). Para ilustrar esta definición de memoria, Reyes Mate toma el ejemplo de un partido de fútbol en el *Lager* entre oficiales nazis y el *Sonderkomando*, algo que para Primo Levi era "la mayor inmoralidad pensable", pues un evento así borraba la diferencia entre víctimas y verdugos haciendo desaparecer "el cuerpo del delito". Mediante la reminiscencia el "delito" sale a la luz y la línea divisoria entre víctimas y verdugos se mantiene nítida. Otro ejemplo de esta capacidad poderosa de la memoria advertida por Arendt y recogida por Reyes Mate son las denuncias reiteradas y persistentes de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo que, en plena dictadura militar argentina, hicieron visible un hecho que se negaba rotundamente desde los organismos de poder y desde gran parte de la sociedad: que estaban desapareciendo personas en el país. En este caso se trata de una acción realizada mientras los hechos se están produciendo que alude a una memoria más presente, corporizada en la acción misma de denuncia, y no sólo en una llamada de atención sobre el pasado. Para Arendt, como hemos podido leer, el espíritu se salva mediante la rememoración, pues opone resistencia a la futilidad de todo aquello sometido al cambio. Esta "salvación" sucede, para Arendt, en "la región temporal del Presente del yo pensante", que es el "hoy" de San Agustín y el "presente que dura" de Bergson. Así aprehendido, tal *presente* supone un detenimiento del tiempo y, quizás también, una parálisis en la *emancipación*. ¿Por qué? Bergson en *Materia y memoria* opone memoria e imaginación, pues en realidad su concepto de *duración* no supera –ni seguramente lo pretende– la división radical entre pasado, presente y futuro. Así pues, la memoria, para Bergson, sigue confinada al pasado. Es preciso especificar al respecto, que se trata de la memoria *pura*, ya que el filósofo distingue radicalmente entre las *sensaciones actuales* y el *recuerdo puro*. En el presente se actualizaría lo que de otro modo pertenece irremisiblemente al pasado, a una oscuridad en sí misma inaccesible para nosotros:

> *Imaginar* no es *recordar*. Sin dudas que un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero la recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple no me transportará al pasado más que si en efecto es al pasado que he ido a buscarla, siguiendo de este modo el progreso continuo que la ha llevado de la oscuridad a la luz (2010, 158).

Parece obvio que Bergson relaciona pasado con inconsciente, pues es el ahora, la conciencia del "cuerpo extendido en el espacio", lo que le permite hablar propiamente de presente. Bergson incurre en la misma pregunta de San Agustín: si es que se conserva una vez cumplido, ¿dónde está realmente el pasado? En el cerebro, propone Bergson; San Agustín –como sabemos– dijo "en el alma". Pero aquél descarta en seguida su hipótesis provisional, pues el cerebro –dice– habita el tiempo presente, para hacer una afirmación sorprendente y absoluta respecto a la relación entre pasado y presente: "*Nosotros no percibimos prácticamente más que el pasado*, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado carcomiendo el porvenir. En todo momento, pues, la conciencia alumbra con su resplandor esta parte inmediata del pasado que, inclinada sobre el porvenir, trabaja en realizarlo y en unírsele" (2010, 172). Bergson regresa, después de una larga disertación, a su punto de partida para definir una memoria distinta de la que tiene carácter fisiológico y se identifica con el "hábito": la *memoria verdadera*. Ésta, "coextensiva a la conciencia, retiene y alinea nuestros estados puros unos tras otros a medida que se producen, reservando a cada hecho su lugar y señalándole en consecuencia su fecha, moviéndose realmente en el pasado definitivo y no como la primera en un presente que recomienza sin cesar" (2010, 173). El lazo entre ambas memorias, entre presente y pasado, radica en lo que Bergson ya había enunciado desde el principio: "para que un recuerdo reaparezca a la conciencia es necesario que descienda de las alturas de la memoria pura hasta el punto preciso en que se ejecuta la *acción*. [...] es del presente que parte el llamado al cual responde el recuerdo, y es de los elementos senso-motores de la acción presente que el recuerdo toma el calor que irradia la vida" (2010, 175). Tendiendo en cuenta estas consideraciones es posible afirmar que Bergson considera en gran medida la memoria como *regresiva*, estableciendo una separación entre pasado, presente y futuro, aunque los enlace mediante nexos de unión.

La idea de *emancipación* que aquí defiendo requiere, por el contrario, que no haya una distinción radical entre pasado, presente y futuro que relegue cada uno a compartimentos bien diferenciados. La necesidad de este requisito se debe a que la *emancipación* de la que trato aquí tiene que ser capaz de generar creativamente nuevos discursos mediante una asociación inextricable entre memoria e imaginación. Para que tanto el individuo como el colectivo *sean emancipados* deben estar en condiciones no sólo de confrontar el *statu quo* establecido, sino sobre todo de aspirar a algo más que a revertirlo: a crear otras realidades. Para ello memoria, imaginación y creatividad deben ir de la mano y cooperar, pues sólo en la conjunción entre memoria e imaginación es posible no caer en acciones regresivas o repetir patrones antiguos. Mediante la memoria no sólo actualizamos las acciones y las emociones que han sucedido, proyectamos también la *diferencia*. La repetición

como condena sucede por una falta de memoria y la represión tiene lugar cuando el concepto de libertad permanece inconsciente y las memorias y representaciones se hallan refrenadas (Deleuze 2004, 17). Si la historia se repite, en una concepción adversa a la repetición como es la de Nietzsche, se debe a que *no la recordamos* concienzudamente. Esta idea de emancipación guarda similitudes con la propuesta por Adorno, tanto en la *Dialéctica de la Ilustración*, junto a Horkheimer, como en su *Dialéctica negativa*. En el capítulo "Elementos del antisemitismo", Adorno y Horkheimer advierten que la Ilustración no trajo consigo una emancipación real de las personas, una emancipación del espíritu, dando como resultado una cultura mercantilista que es incapaz de penetrar en las conciencias:

> El pensamiento pierde aliento, se limita a registrar hechos aislados. Las conexiones de pensamientos son rechazadas como esfuerzo inútil y molesto. El momento evolutivo del pensamiento, su aspecto genético e intensivo, es olvidado y nivelado con lo presente e inmediato, con lo extensivo. El ordenamiento de la vida actual no deja margen al yo para extraer consecuencias intelectuales. El pensamiento reducido a saber es neutralizado y utilizado para la mera cualificación en mercados de trabajo específicos y para aumentar el valor comercial de la personalidad. Así desaparece la autorreflexión del espíritu (2007, 211-212).

Adorno identifica el arte moderno más radical como una forma de emancipación, pues hace frente a la heteronomía del conservadurismo restaurador y del fascismo. El arte está en condiciones de poner en evidencia "lo sospechoso del ideal de la cultura heterónoma" (1984, 99). Es obvio que el concepto de *memoria emancipadora* que pretendo presentar en este estudio se nutre de una idea de emancipación que hunde sus raíces en la tradición filosófica occidental y que quizá alcance su madurez en Kant y en Hegel. Sin embargo, ambos tratan un concepto de emancipación que está irremediablemente ligado a unos métodos y valores *ilustrados*. De ahí que la aportación de Adorno sea valiosa, pues libera a la propia idea de emancipación de los ideales de la Ilustración y del positivismo. No es casualidad, por tanto, que en el caso de este estudio emancipación y memoria vayan unidas, pues aquélla emancipación ilustrada y progresista perdió toda su fuerza de convicción después de Auschwitz. Así pues, *emancipación* aquí no va unida al progreso, tampoco a la nostalgia o a la utopía, ya que eso supondría ligarla a una categoría temporal concreta que no podría ser otra que pasado, presente o futuro y volveríamos a repetir una historia de pensamiento que no ha alcanzado su ideal de emancipación, sino que lo ha enturbiado debilitándolo hasta el extremo. *Emancipación* va aquí ligada a *memoria* en un –repito– ejercicio de rememoración que prescinde de la reconstrucción de hechos o de recuerdos (es decir, de causas y efectos) en una narrativa lineal que separa pasado, presente y futuro, confiriendo total libertad de

discernimiento en el sujeto para delimitar su identidad ante sí mismo y dentro de la colectividad. Para una emancipación tal es necesaria una memoria que no prescinda de la imaginación, ni tampoco una imaginación que prescinda de la memoria. La acción creativa que supone *emanciparse* de lo hegemónico busca –a mi entender– un trabajo de rememoración y de imaginación que constituya un mismo proceso. Parecerá obvio, pues son numerosas las teorías por parte de neurólogos y biólogos como Jeannerod, Edelman y Tononi que demuestran hasta qué punto memoria e imaginación son dos vertientes de una misma actividad cerebral (Gamoneda 2014). Y sin necesidad de recurrir a la ciencia cognitiva, tenemos constancia de que el arte, actividad creativa por excelencia, ha asociado desde sus inicios ambos procesos –recordemos la relación entre *anamnesis* y *anagnórisis*–. No obstante, en mi aportación a estas consideraciones es crucial no sólo la interrelación entre memoria e imaginación, sino también la conjunción de pasado, presente y futuro, y su articulación con el espacio. En mi opinión, si no integramos en nuestro pensamiento y nuestra percepción del mundo la conjunción de las tres categorías temporales tradicionales en una espacio-temporalidad plena, rica y profunda, es imposible interrelacionar en una misma actividad creativa imaginación y memoria.

La memoria emancipa porque es sinónimo de saber, de un saber abarcador. Pero "emancipar" aquí no significa "superar" traumas o malas experiencias, sino aprender a convivir con lo vivido, atraerlo como algo fortalecedor. Huyssen se pregunta por este empeño nuestro en comenzar de nuevo:

> ¿Por qué esa preocupación obsesionada con los nuevos comienzos? En mi opinión, revela la doble compulsión a recordar el pasado y huir de él, mirando sin ver, como si fuera posible una conciencia sin consecuencias, un *habitus* de la memoria política que no fuera ni simple olvido ni represión. El deseo de un nuevo comienzo resulta de una compulsión de repetición arraigada en una experiencia histórica traumática. [...] Sostengo la hipótesis de que, en su nivel más profundo, el deseo de que 1945 fuera un punto de giro radical puede leerse como un síntoma de estas múltiples experiencias traumáticas, que han dejado algo siempre irresuelto, algo que debe ser rearticulado. Después de cada giro, pareció siempre que el pasado volvía sólo para generar el deseo de un nuevo giro (2010, 162).

Las experiencias traumáticas a las que se refiere Huyssen en referencia a la Alemania de posguerra son "el sentimiento de humillación nacional después de la derrota", "la culpa por el Holocausto, en sí mismo un trauma no de los alemanes, sino de sus víctimas, que bloqueaba la deseada normalización", "la experiencia de los bombardeos de las ciudades alemanas y el trauma de la expulsión de los territorios orientales", principalmente. La violencia hermenéutica que supone marcar determinadas fechas como decisivas en un giro histórico, muestra, según Huyssen, un

deseo incontrolable de recomenzar, de inaugurar nuevos períodos. Puede que se trate de otra faceta más de nuestra resistencia a desaparecer como colectivo, que es miedo, en el fondo, a nuestra propia muerte, la abolición de todo comienzo. En opinión de Huyssen, "la doble compulsión a recordar el pasado y huir de él" trae consigo unas consecuencias pésimas. Desde mi punto de vista un pasado irresuelto significa considerar las experiencias traumáticas, o que preferiríamos no haber vivido, como precisamente pasadas. Tal paradoja lo es sólo aparentemente. Como hemos tenido oportunidad de ver en páginas anteriores, ya Ernst Bloch, coincidiendo en esto con Huyssen, señaló como causa social principal de la Segunda Guerra Mundial el hecho de que la población alemana no había sabido *resolver* su pasado. De este modo, para Bloch la población alemana de entonces habitaba una suerte de "no-contemporaneidad" o de "contemporaneidad falsamente contemporánea" (*Ungleichzeitigkeit*). Tal desfase de temporalidades, tal brecha entre el pasado y el presente, provoca obviamente no sólo un presente problemático, sino también un "futuro impedido" (Kavanaugh 2010, 97-98). A mí estas observaciones de Huyssen junto con la noción de Bloch me parece que reflejan lúcidamente un cruce desviado entre la memoria colectiva y la memoria individual. En efecto, la conciencia social que tenemos todos los individuos puede convertirse en un lastre para la propia emancipación cuando se genera una falta de armonía entre lo colectivo y lo individual. No se trata, a mi modo de ver, de hacer corresponder todas las temporalidades que habitan en un individuo y que son habitadas por él, esto supondría un reduccionismo tan nocivo como la "no-contemporaneidad". Se trata –pienso– de saber vivir en la simultaneidad y la diferencia para poder ser creativos y concebir tanto lo vivido como lo que estamos viviendo y viviremos como un mismo proceso en marcha que contiene infinitos. Es éste también el único modo de no pretender salvarse uno solo, sino a todos. La política más ética radica en desear no sólo la emancipación de uno mismo, sino la emancipación de todo el colectivo. Para que la acción de recordar suponga un atisbo de futuro es necesario desear el recuerdo sin olvidar que tal deseo nace del presente y es preludio de un futuro que parte de nuestra voluntad actual. La clave para ello estribaría en no identificar la memoria con procesos de *reconstrucción* ni de *repetición*. En *Diferencia y repetición*, Deleuze, partiendo de Freud y de Bergson, fundamenta el trabajo de rememoración en la imaginación y en la diferencia:

> [...] on the basis of the qualitative impression in the imagination, memory reconstitutes the particular cases as distinct, conserving them in its own "temporal space". The past is then no longer the immediate past of retention but the reflexive past of representation, of reflected and reproduced particularity. Correlatively, the future also ceases to be the immediate future of anticipation in order to become the reflexive future of prediction, the reflected generality of the understanding (the understanding weights the

> expectation in the imagination in proportion to the number of distinct similar cases observed and recalled). In other words, the active synthesis of memory and understanding are superimposed upon and supported by the passive synthesis of the imagination (2004, 92).

Deleuze, más adelante, demostrará sus reticencias respecto a los procesos representacionales, pero de eso me ocuparé en los capítulos siguientes, ahora de momento me interesa insistir en el grado de diferencia contenido en todo proceso de rememoración. Hay una visión altamente interesante en las consideraciones de Deleuze sobre la asimilación de las tres categorías temporales tradicionales. Si bien coincide plenamente con Bergson en su entendimiento de que cada presente es ya pasado y a él sólo podemos acceder mediante la reminiscencia, me parece interesante su propuesta de síntesis en función de cada parcela temporal: la síntesis de la imaginación, la síntesis de la memoria y la síntesis del yo activo sobre lo real. La primera operaría en el presente; la segunda, en el pasado y la tercera, en el futuro. La división estricta entre las tres categorías temporales y las tres formas de síntesis se mantiene, pero la diferencia en la repetición atraviesa tanto las tres categorías como los tres procesos. La diferencia constituye –como ya he propuesto– un elemento esencial en la emancipación, que combina particularidad y colectividad.

Para abrirse a las formas estéticas y asimilarlas como incentivos éticos, el individuo debe hacer uso de su capacidad de emancipación. ¿De qué se emancipa a fin de cuentas? De los discursos heterónomos y de las formas estereotipadas. La percepción y la creación artísticas son, según defienden estas páginas, los procesos más idóneos para lograr una emancipación basada en una conjunción entre memoria e imaginación que supere la división entre las tres categorías temporales de pasado, presente y futuro como único modo de incentivar procesos mentales y vitales reversibles como los comentados a propósito de *Una misma noche* y *El vano ayer*. En los capítulos que siguen espero continuar elaborando de un modo convincente la expresión de una *memoria emancipadora* mediante el análisis de manifestaciones artísticas contemporáneas.

Modos de sucesión temporal y modos narrativos

La común subdivisión del tiempo en las tres categorías de pasado, presente y futuro ha condicionado en Occidente estructuras tan comunes –tanto en narrativas de ficción como en discursos sociales y políticos– como la de planteamiento, nudo y desenlace. Nuestra tradición, tanto científica como filosófica, demuestra especial inclinación a categorizar en base a tríadas de elementos. Dentro de este paradig-

ma de pensamiento se incluyen, obviamente, infinidad de clasificaciones. Rehusando a presentar de nuevo aquí otra tripartición, propongo al menos cuatro modos de organizar la sucesión temporal en narrativas tanto ficticias como no ficticias en base a nuestra tendencia –rastro de la tradición de pensamiento lógico en Occidente– a localizar causas y efectos. Así, el primer modo presentaría los efectos tras las causas; el segundo antepondría los efectos a las causas; el tercero mostraría sencillamente los efectos, sin rastro de causas; y el cuarto ya no integraría nada que pudiera identificarse como efectos, pues sus componentes no presentarían ni siquiera una huella o rastro mínimo de haber sido provocados por alguna causa. El primero constituye una pauta habitual en las estructuras de arte tradicional y en gran parte del contemporáneo. Se trata de la clásica subdivisión de la trama en planteamiento, nudo y desenlace, en la cual una acción lleva a su consecuencia y esa misma consecuencia se convierte en causa de la siguiente acción. A un nivel ideológico o de pensamiento, esta estructura se correspondería con la cosmovisión del progreso capitalista, que sitúa su meta de perfectibilidad siempre en el futuro. No obstante, cabe advertir de algo interesante al respecto: a día de hoy el ingente crecimiento del poder de los inversores y especuladores capitalistas puede estar aproximándose a su *asíntota*, de modo que es probable que su trayectoria se torne regresiva y que invierta su dirección imparable hacia delante (Fontana 2013, 21). Obviamente este orden de cosas sería más interesante desde un punto de vista no sólo narratológico, sino también político y social, aunque no podemos prever con certeza si esta regresión sería igualmente lineal o, por el contrario, presentaría otros esquemas. Sea como sea, hasta donde hoy sabemos, el crecimiento capitalista se incluye en la pauta discursiva tradicional que presenta primero las causas y después los efectos.

El segundo modo es propio de narrativas fragmentadas que aunque antepongan los efectos a las causas en su presentación, permiten una reconstrucción de la trama a posteriori. Esta retrospectiva puede ser tan lineal como la del modo anterior, pero presenta una alternativa interesante desde el punto de vista político. Tal y como Jameson observa en *Archaeologies of the Future*, Jean-Jacques Rousseau logra superar el dilema, o "antinomia", planteado por el discurso utópico, a saber: la total carencia de flaquezas que debe caracterizar la virtud del fundador mítico a fin de ser capaz de mantenerse al margen de la sociedad corrupta y reformarla; pero debe al mismo tiempo abstenerse de obtener algún tipo de prestigio personal o político por su hazaña (2007, 86). De este modo, el legislador debe ser dios y no-ciudadano todo en uno; capaz de promulgar leyes, pero sin ningún poder sobre ellas. Para replantear este dilema en función del orden de la sucesión temporal y sus paradojas, Rousseau lo adapta a la forma de la revolución cultural moderna proponiendo lo siguiente:

> In order for an emergent people to develop a taste for the healthy maxims of politics and to follow the fundamental rules of reason as it applies to the State, it would be necessary for the effect to become the cause, for the collective spirit meant to be the result of the institution to have presided over the institution itself, and for men already, before the giving of the laws, to be what the laws were supposed to make them (cfr. Jameson 2007, 87).

En efecto, si los individuos son ya lo que las leyes quieren hacer de ellos, se elimina cualquier contradicción que impulse a un incumplimiento de aquéllas. Esta adecuación perfecta, utópica, se lograría mediante una reversión del tradicional esquema de causa-efecto.

El tercer modo narrativo de organizar la sucesión temporal, que supone la presentación de meros efectos sin causas, reflejaría el proceder del arte surrealista o de la teoría de la catástrofe, según la define el dramaturgo argentino Rafael Spregelburd: "Se trata de una cuestión de velocidad. En la catástrofe, los sistemas causales giran a una velocidad tal que los efectos parecen anteceder a las causas. Los hechos ocurren y –para el observador normal– son el *puro efecto*, entierran sus causas" (2006, 20). Desde una perspectiva psicológica este modo sería análogo al discurso del psicoanálisis sobre el subconsciente, así como a la percepción de nuestra vida como un azaroso conjunto de elementos, en vez de una racional estructura lineal y progresiva. Finalmente, el cuarto modo respondería a lo que Deleuze y Guattari definieron como *rizoma* y cuya fragmentariedad es tan extrema que incluye en sí varias tramas paralelas, simultáneas, que no pueden llamarse propiamente "tramas" en el sentido de la narratología tradicional, pues han excluido de ellas cualquier elemento identificable como "causa" y "como efecto". Ejemplo en el cine sería *Lost Highway* (1997) de David Lynch, cuya experimentación con la simultaneidad, así como la superposición de distintas espacio-temporalidades da muestra de arte radicalmente novedoso. Algunas pinturas de Neo Rauch entrarían también –pienso– en este modo *rizomático*, como por ejemplo *Neue Rollen* y *Der Vorhang*, sin centro al que pueda asirse el observador y con la presencia dominante de *puntos de fuga* y *líneas de desterritorialización*. También, claro, la novela *Una misma noche*.

Pero más allá incluso de este cuarto modo, podríamos concebir como mínimo un quinto, que sería el de lo incomprensible, el de todo fenómeno que escape verdaderamente a nuestra razón y nos imposibilite todo pensamiento lógico. Este quinto modo sería el de la literatura fantástica y sus monstruos, el arte de lo sublime y, obviamente, el *horror* en sí mismo, asunto principal –aunque a menudo sutilmente relegado a trasfondo– de los discursos y formas artísticas memorialistas. ¿Tiene causa el mal? ¿O es ésta tan banal como explicó brillantemente Arendt a propósito del juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén? Lo cierto es que la oscura composición del mal –oscura para nosotros– no puede reducirse a una línea, ni a

un esquema de causa-efecto, ni siquiera a una estructura en la que los efectos hayan "enterrado" a sus causas o siquiera a una estructura conocida y perfectamente delimitable por nosotros. Todo discurso hecho con entendimiento debe reservar siempre un espacio –incómodo– a lo incierto e incognoscible.

Además de estos cuatro modos de presentar la sucesión temporal en un discurso socio-político o en una narración de ficción, se han desarrollado modos concretos, específicos para la narrativa memorialista. Astrid Erll señala lo que ella denomina "different modes of cultural remembering" extraídos de "different modes of representation" tanto en literatura como en cine (2008, 390). Erll propone cuatro: *experiencial*, *mitificador*, *antagónico* y *reflexivo*. El modo *experiencial* integraría esas formas literarias que representan el pasado como una experiencia reciente y personalmente vivida y estaría estrechamente vinculado a la noción de "memoria comunicativa" de Jan Assmann. El modo *mitificador*, en cambio, quedaría enmarcado dentro de la noción de "memoria cultural", también de Jan Assmann. Tales formas literarias o cinematográficas rememoran un pasado fundacional y mítico. El modo *antagónico*, por su parte, se empeña por mantener una versión del pasado, rechazando otras. Obviamente este modo refuerza los estereotipos, al contrario que el último modo apuntado por Erll, el *reflexivo*, el cual se constituye mediante formas centradas específicamente en los procesos y los problemas de la misma rememoración. Cabe insistir en que estos modos, según Erll, deben establecerse necesariamente mediante formas verbales, literarias y narrativas y que, por consiguiente, no son aplicables a medios no-ficcionales como, por ejemplo, la historiografía y el periodismo, ni tampoco a medios visuales como la pintura y la fotografía, que ya han desarrollado su propia "retórica de la memoria colectiva" (2008, 392). Sin embargo, Erll sí incluye películas en su sistematización, lo cual hace pensar que las considera desde la perspectiva de la lógica de la narración y, prescindiendo de su soporte visual, estima las manifestaciones cinematográficas únicamente como discursos narrativos. Esto no sucede con los cuatro primeros modos de disposición de la sucesión temporal comentados anteriormente: ya que no se encuentran flanqueados por la propia naturaleza del discurso verbal y de la narración, pues se fundamentan en la combinación o cancelación de causa y efecto, propia tanto del discurso verbal como de la realidad física y de nuestra cotidianidad. Insistiendo en la convicción de que la separación estricta entre artes verbales y artes visuales a menudo no aporta nada verdaderamente relevante al estudio de los procesos de rememoración, una conjunción de las coordenadas espacio-temporales puede dar cuenta de modos memorialistas aplicables a todas las artes. Tampoco es demasiado pertinente diferenciar forzadamente los discursos socio-políticos de los ficcionales cuando se trata de formas memorialistas, como el propio James Wertsch ha constatado en su propuesta de los "narrative templates" (2002). Toda interpretación que hacemos

tanto de nosotros como de nuestro mundo es ya una narración en sí misma y, cuanta más violencia hermenéutica implique, más se acercará a la ficción. Con esta reflexión no pretendo practicar una teoría reduccionista que confundiera o encorsetara nociones y realidades diferenciables, sino poner en relación varias categorías que suelen aparecer separadas tanto en la teoría como en nuestra interpretación de la vida, a saber: memoria e imaginación, artes visuales y artes verbales, espacio y tiempo, ética y estética, alma y cuerpo. A mi entender, tal diferenciación, cuando es radical, responde a un intento de abstracción extrema que poco nos dice sobre el plano real en el que nos movemos. Somos seres-en-el-mundo y como tales debemos responder.

Otras propuestas que clasifican diversos modos de una "retórica de la memoria colectiva" parten de la ya mencionada de Erll, como son la de Elina Liikanen (2012) y la de Hans Lauge Hansen (2013). En ellas se mencionan los modos "vivencial", "reconstructivo", "contestatario" y "mimético", "reconstructivo", "desafiante" respectivamente. Otra propuesta es la de Ana Bundgård que, planteada como "tres modos de aproximación a la memoria histórica", contribuye también a precisar tales sistematizaciones. Bundgård propone el "mito", la "desmitificación" y el "trauma" como formas de acercamiento al pasado histórico mediante la rememoración tanto individual como colectiva. ¿Son los modos mencionados específicos de las narrativas memorialistas o, por el contrario, pueden extrapolarse a otras temáticas? En el caso de los modos de presentación de la sucesión temporal no son exclusivos de los discursos memorialistas, sino que pueden aplicarse a todo tipo de discursos narrativos. Los modos propuestos por Bundgård, a su vez, podrían probablemente aplicarse tanto a formas artísticas visuales como verbales. Tanto Erll como Liikanen y Hansen y Bundgård proponen sus sistematizaciones a partir del análisis de narrativas memorialistas. Lo lógico, por tanto, es que necesariamente respondan a tales formas, sin ser extrapolables a otras. Debemos especificar, además, que por "memorialista" se entiende en este caso una recreación o confrontación con un pasado colectivo traumático, como guerras, dictaduras militares o el exterminio masivo de personas. De ahí que las propuestas de distintos modos de retórica de la rememoración colectiva estén estrictamente sujetas a dicha temática. Como también lo están las nociones de *restorative* y *reflective nostalgia* de Boym. Tales modos se centran en la memoria de un pasado colectivo traumático y oscilan entre la mera recreación del recuerdo, su idealización y la concienciación profunda para superar el trauma y hacer de la memoria un conocimiento valioso para el futuro. La novela de Rosa, *El vano ayer*, es un ejemplo claro de modo *reflexivo*; no así, desde mi punto de vista, *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado. Siguiendo con la sistematización de Erll, en mi opinión la novela vacila entre el modo *antagónico* y el *reflexivo*, por motivos que aduje en la primera parte de este estudio. Convendría

que tales sistematizaciones contemplaran la hibridación y zonas de contagio entre sus distintos modos, pues, aunque ninguno de los teóricos lo menciona explícitamente, no puede ser real una sistematización que no integre en ella la impureza de sus componentes ni su mezcla.

Ampliando el significado de "memorialista" a manifestaciones artísticas que hagan de los procesos de rememoración su motivo y forma principales sin tener que aludir a un pasado violento, *Reflection of de Past* de Chiharu Shiota juega –como hemos visto– con el doble sentido del término *reflection* en inglés: reflejo y reflexión. Sin embargo, esto puede afirmarse en cuanto al título, que es narración, no en cuanto a la instalación propiamente dicha. Si bien el título forma parte de la instalación, ese espejo roto en pedazos nos muestra expresamente uno de los dos sentidos de *reflection*, el más literal. El otro, discernimiento profundo de la conciencia, debemos deducirlo o sentirlo como receptores. El arte visual juega constantemente entre la literalidad y la metáfora, pues su material son los mismos objetos, la propia materia en sí. Y la materia puede ser percibida directamente por nuestros sentidos sensoriales, de modo que, por ejemplo, nuestros ojos pueden "ver" un reflejo, pero no una "reflexión". Tampoco pueden ver el "pasado" en *Reflection of the Past*, ya que éste no es captable por nuestros sentidos. Neo Rauch juega en su pintura con esta dualidad de las formas visuales entre lo literal, concreto, y lo metafórico, abstracto, introduciendo los títulos de sus obras dentro de ellas. Lo hemos comprobado en *Das Neue*, por ejemplo. Este recurso marca una intersección deliberada entre los discursos visuales y los verbales. Además, en el caso concreto de esta pintura, la figura que mediante un globo o bocadillo propio de los cómics enuncia "das Neue" cobra la entidad de un *personaje*, ya que por el mismo acto de enunciación encarna aquello que pronuncia de modo paradójico. Su caracterización en la vestimenta contradice "lo nuevo", generando una discordancia entre el discurso visual y el verbal. Rauch dota a sus figuras de una naturaleza híbrida entre meros trazos con forma humana pero sin "expresión", sin "alma", y su caracterización que alude a una posible trama en sus pinturas. Tal trama no llega a desarrollarse, sus pinturas pueden contemplarse (leerse) tanto de izquierda a derecha como al revés, también de arriba abajo o en diagonal, debido a las *líneas de desterritorialización* y a los *puntos de fuga*. Se trata de pintura figurativa, qué duda cabe, pero dicha figuración no llega a corporizar un discurso lógico, ni siquiera representacional. El hecho de que no podamos establecer el orden de las causas y efectos no se debe exclusivamente a la *simultaneidad* de espacialidades y temporalidades en sus pinturas, sino también a la extraña naturaleza híbrida de sus figuras. Parecen estar a punto de contar una historia, de protagonizar una trama, pero su condición no llega a ser suficientemente *representacional* como para enlazar la lógica de un discurso de esquema causa-efecto. No hay centro o nudo, ni planteamiento ni

desenlace, esta pintura, sin necesidad de recurrir a la abstracción, se ha liberado de la narratividad convencional, imponiendo sus propias leyes visuales. Se trata de un camino que también ha seguido el teatro, en su relación estrecha con el arte de la performance, e incluso la literatura, tras el reiteradamente mencionado giro performativo de las artes. La literatura también se ha querido liberar de la narratividad, de la lógica del discurso. No puede ser de otro modo en una sociedad, la occidental, que, tras el desencanto del proyecto ilustrado, tras la terrible perplejidad del horror de Auschwitz, se ha visto necesitada de recurrir a discursos más abarcadores que los existentes hasta entonces. Sin embargo, esto no implica que nuestra cultura haya pasado de un paradigma de la narratividad a un paradigma de la imagen, como afirma Ulrich Winter a propósito de la novela memorialista más reciente, y en concreto la española (2012, 17). Según Winter, tal "giro" de la lógica narrativa a la lógica de la imagen podría responder a factores como la distancia histórica respecto a la Guerra Civil, la llegada de una nueva generación y la globalización general de la memoria. Este último detonante haría dicho giro detectable también en la novela extranjera sobre memoria colectiva de un pasado traumático. Como "paradigma narrativo" de este cambio, Winter afirma que existe una tendencia a eliminar la cronología y la narratividad a favor de una "simultaneidad de tiempos" en la "imagen". Más adelante, el autor hablará de una "estética cinemática" en la novela o incluso de "novela telegénica". A pesar de que obviamente las distintas artes se han influido mutuamente entre sí a lo largo de la historia y de que lo hayan hecho todavía más después del giro performativo de las artes, dudo que pueda generalizarse la afirmación de Winter como una tendencia de la novela memorialista más reciente. Pero, en mis reflexiones sobre la relación o la separación de las artes visuales y las verbales, lo que más me interesa de su afirmación son las cualidades que le atribuye a la "imagen" en detrimento de la lógica de la narración. Es poco riguroso que se refiera a una "simultaneidad de tiempos" propia de esta "nueva estética" y que afirme que a partir del cambio de milenio empiece a modificarse la relación entre memoria y novela en el sentido de que se produce un colapso de la temporalidad lineal, a partir del cual pasado y presente dejan de estar retenidos por una lógica narrativa en este "reemplazo" del principio organizador de la narratividad por el de la imagen (Winter 2012, 18). Dicha afirmación me parece imprecisa porque tal giro no puede describirse como un paso de la lógica de la narración a la lógica de la imagen, pues lo que en principio se ha puesto en cuestión desde las vanguardias históricas es precisamente la "lógica de la razón" y de ahí que se haya producido una ruptura de la linealidad y la causalidad de la trama novelística. No es cierto que los mecanismos de la imagen favorezcan más la simultaneidad de temporalidades, ya que el discurso narrativo conoce también herramientas para lograr la simultaneidad, aunque el lenguaje sea, a otro nivel –el de su materialidad–, sucesivo.

El narrador de "El Aleph" de Borges se encuentra ante esta tesitura cuando intenta describir el "instante gigantesco" de la esfera que todo lo abarca: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré" (1998, 205). Puede recogerse algo, en efecto, a través de un medio tan sucesivo como el lenguaje verbal, ya que no es lo mismo linealidad que sucesión. Lo que es contrario a la simultaneidad es la causalidad; la sucesión, en cambio, puede sugerirla de un modo metafórico.

La simultaneidad, pues, no es exclusiva del lenguaje visual. Pero más allá de esta cuestión podríamos plantearnos: ¿qué puede representar mejor el horror, lo visual o lo escrito? Y probablemente esta pregunta esté de nuevo mal planteada y ni siquiera sea legítima. Quizá lo significativo en esta dualidad lenguaje verbal/lenguaje visual en el caso de los discursos memorialistas que tratan un pasado colectivo traumático no radique en que, como parece aludir Winter, el paso de la lógica de lo verbal a lo visual suponga un estado más avanzado en cuanto a la superación del trauma. Más bien pienso que ese paso revela otra influencia: la de los medios de comunicación de masas que –como sabemos– cobran una importancia decisiva en la documentación y el archivo de la memoria cultural. Lo significativo al respecto es –en mi opinión– que el uso de formas literarias y visuales más elaboradas para la expresión o la confrontación de las distintas versiones de un pasado colectivo sí dan muestra de un cambio, de una madurez, en cuanto a la rememoración de ese pasado. ¿Qué quiere decir "más elaboradas"? Pues justamente "menos lineales", más libres del esquema convencional de causa-efecto. Cuando las manifestaciones artísticas memorialistas rompen la lógica del discurso lineal dan muestra de haber superado la etapa "necesaria" de "reconstrucción del pasado", de "revelación de la información". Éste es el caso de lo que conocemos como *posmemoria*, término acuñado por Marianne Hirsch, quien afirma lo siguiente: "Postmemory's connections to the past is thus not actually mediated by recall but imaginative investment, projection, and creation" (2008, 107). Cuando la creación artística memorialista puede abandonarse más a la imaginación que a la recreación literal de la memoria del pasado, nos encontramos en un estado más maduro tanto de arte como de rememoración individual y colectiva. Desde esta perspectiva, parece que la sistematización de los distintos modos de retórica de la memoria colectiva propuestos por Erll (y por Liikanen y Lauge) responde a una jerarquía, aunque la autora no la mencione explícitamente. El orden desde el modo *experiencial*, pasando por el *mítico* y el *antagónico* hasta llegar al *reflexivo* da cuenta de una suerte de evolución. La *reflexión* es un proceso mental de discernimiento y concienciación más elaborado que la *mera experiencia* y la *mitificación* de una vivencia tanto propia como ajena, e incluso que la *interpretación antagónica* de unos hechos o relatos. En efecto, cuando la creación artística –y por tanto también su recepción– puede recurrir a formas sofisticadas

para expresar hechos traumáticos, demuestra que el trauma ha ido superando su fase de duelo y puede ya tomar la distancia necesaria para la experimentación.

Tal jerarquía, en cambio, no puede apreciarse tan claramente en mi propuesta de modos de presentación del orden temporal. Si bien el primero da cuenta de estructuras narrativas eminentemente lineales constituidas sobre un esquema de causa-efecto; los siguientes muestran sencillamente formas estéticas distintas, aunque es cierto que el tercero y el cuarto, cuya fragmentariedad extrema o cuyo surrealismo no permiten la reconstrucción temporal cronológica, integran formas más imaginativas y menos *realistas*. En cuanto al quinto modo, aquél que expresaría lo incomprensible, lo inefable, el horror en sí mismo, no supone un estado más avanzado de superación del trauma, sino más bien un estado *en penumbra*, aquello a lo que no podemos acceder mediante nuestra razón. Podemos ser conscientes de la memoria del horror, pero no del horror en sí mismo. El horror se vive, no se piensa. El pasaje ya citado de *Si esto es un hombre* en el que Levi nos relata su examen de química frente al *Doktor* Pannwitz gira en torno a la mirada a la que se vio confrontado y que contenía el horror y era inefable, pero cuya indagación, si fuera posible, nos revelaría muchos matices sobre el alma humana, sobre nosotros. Una vez es posible indagar en el *horror*, como hizo Arendt en su informe sobre *Eichmann en Jerusalén*, el horror se desvanece, pues ha sido racionalizado y delatada su *banalidad*. Antes de ser explorado, el *horror* no adquiere siquiera la forma de un *rizoma*, más bien escapa a cualquier forma, pues no es asible o captable, sino inconmensurable. Una *memoria emancipadora* es aquella que pueda confrontar ese horror e indagar en él. La lucidez de Arendt en su exploración del juicio a Eichmann y su capacidad para desgranar la naturaleza de su supuesta maldad dan muestra de un encomiable ejercicio de emancipación de pensamiento, y de espíritu. Siguiendo las sistematizaciones comentadas en este capítulo, las manifestaciones artísticas de una *memoria emancipadora* responderían a una extraña mezcla entre el primer y el cuarto modo de retórica de la memoria colectiva señalados por Erll, el *experiencial* y el *reflexivo*. En el próximo capítulo intentaré explicar el porqué de esta extraña mezcla, de momento me importa destacar que esta forma de rememoración da la misma importancia a la presencia viva de la experiencia que a su reflexión y profundo discernimiento. *El vano ayer* es para mí un ejemplo en literatura de ejercicio de *memoria emancipadora* porque, pese a que el autor no ha vivido directamente los hechos que relata y se sitúa por tanto en la parcela de la *posmemoria*, sí señala como sustancial en su novela la presentación literal de atrocidades en un régimen dictatorial como es la tortura, a la vez que hace un alarde de capacidad reflexiva en su confrontación del discurso oficial de la memoria cultural del franquismo mediante una extrema fragmentación de dicho discurso. En cuanto a la presentación del orden temporal, las manifestaciones artísticas de emancipación adoptarían una forma

híbrida entre los cuatro modos, pues tal es la complejidad necesaria para liberarse de la heteronomía. Y más allá, se asomarían al quinto en un afán por comprender la naturaleza humana que también se esconde tras el *horror*.

La materialidad de la memoria como presencia (no como representación)

La importancia de la presencia de la experiencia en los discursos de *memoria emancipadora* se debe principalmente a que este tipo de rememoración está libre de las dicotomías de alma y cuerpo, ética y estética, espacio y tiempo, memoria e imaginación. Tanto es así que –a mi entender– las manifestaciones artísticas que defienden la emancipación del individuo a través de la rememoración pertenecen necesariamente al arte *presentacional*, no al representacional. En sus argumentaciones sobre la "política de la estética", Rancière saca a colación una paradoja que expresa Friedrich Schiller en su decimoquinta carta sobre la educación estética del hombre, a saber: que de todos los estados del ser humano es precisamente el *juego* el que lo hace perfecto o, dicho de otro modo, el hombre sólo es enteramente hombre cuando juega. Se trata de una paradoja, porque, según la óptica de la época, la afirmación de Schiller suponía rebajarle dignidad a la belleza contradiciendo el concepto de razón. Fue valiente Schiller cuando, en aquél entonces, defendió el *juego* como la actividad más noble que puede practicar el hombre. Y lo hizo de tal manera que, sobre tal paradoja, llegó a fundamentar "todo el edificio del arte estético y del aún más difícil arte de vivir" (VV.AA. 2010b, 67). En efecto, Schiller concebía estética y política como nociones entrelazadas y único modo de aunar materia y espíritu humanos. Según Rancière, entender la "política" apropiada al régimen estético del arte significa entender el modo en que *autonomía* y *heteronomía* están unidas originalmente en la fórmula de Schiller. Rancière lo sintetiza en tres puntos:

> Firstly, the autonomy staged by the aesthetic regime of art is not that of the work of art, but of a mode of experience. Secondly, the 'aesthetic experience' is one of heterogeneity, such that for the subject of that experience it is also the dismissal of a certain autonomy. Thirdly, the object of that experience is 'aesthetic', in so far as it is not –or at least not only– art (2002, 134-135).

A su vez, Rancière distingue tres "regímenes de arte": *ético*, *representacional* y *estético*. El *régimen ético* cuestiona las obras de arte según su verdad y su efecto sobre el *ethos* de los individuos de la comunidad. En el *régimen representacional* las obras de arte pertenecen a la "esfera de la imitación" y dejan de estar sujetas a las "leyes de la

verdad" o de la "utilidad", pero se hallan sometidas a la estricta normatividad y a su fundamento en la relación convencional entre forma y materia. El *régimen estético*, en cambio, se encuentra libre de dicha normatividad: las obras de arte son definidas en sí mismas, pertenecientes a un *sensorium* específico que supone una excepción del régimen normal de lo sensible (2002: 135). Según Rancière, el espectador que experimenta el "juego libre" de lo estético ante la "apariencia libre"[1] goza de una *autonomía* muy especial. El sujeto se ve a sí mismo cumpliendo la promesa de la posesión de un mundo a través de la experiencia estética que no puede poseer de ningún otro modo. Rancière no está hablando de éxtasis, sino de autonomía plena para el individuo. E insiste: no se trata de la autonomía de la obra de arte, sino de la autonomía de la experiencia. Es en estos términos –siempre bajo la óptica de Schiller– que el individuo puede ejercitar su liberación de la heteronomía:

> 'Free appearance', as the encounter of a heterogeneity, is no more. It ceases to be a suspension of the oppositions of form and matter, of activity and passivity, and becomes the product of a human mind which seeks to transform the surface of sensory appearances into a new sensorium that is the mirror of its own activity (Rancière 2002, 136).

Es obvio que tanto Rancière como Schiller están hablando de un modo de emancipación. Ésta no es, sin embargo, la emancipación que defiendo en esta investigación, ya que su consecución implica finalmente un apartarse de la materialidad en el momento en que la forma subyuga a la materia creando un universo sensorial propio, distinto al mundo. Esta visión tiene como fin último la estetización de la vida. La *memoria emancipadora* implica, en cambio, la constante interacción entre las relaciones socio-políticas en el mundo y la creación/percepción artística. El discurso de Rancière –como por supuesto el de Schiller– sigue estando demasiado influido por la concepción de las manifestaciones artísticas como *obras*, y no como acontecimientos. No podemos reducir la experiencia estética al binomio sujeto que contempla y objeto contemplado, ya que esto lleva a una idea de la "política de la estética" demasiado ligada todavía a la jerarquización de arte y vida, en detrimento de la segunda. Esa estetización de la vida propuesta por Schiller es encomiable, como también lo es el tercer *régimen* que propone Rancière, el *estético*, que ha superado ya al *representacional* e incluso al *ético*, pero no es convincente desde la propuesta de una *memoria emancipadora*. En una estetización de la vida, la "apariencia estética" es más importante que lo legal y lo ético y puede, además, tener un funcionamiento de verdad. Como aduce Molinuevo al respecto, esta supremacía de la

1. Rancière define esta "apariencia libre" a partir de la reflexión de Schiller sobre la estatua de Juno Ludovisi (cfr. Rancière 2002, así como VV. AA. 2010b).

"apariencia estética llega hasta las estéticas digitales actuales en las que la creación de apariencia es creación de realidad" (2006, 159). Evidentemente la noción de "apariencia" está estrechamente vinculada a la interacción social, que es donde puede cobrar un estatus de verdad. Somos lo que aparentamos para los demás. Así, esta dimensión de la "apariencia" apunta a un "trascendental estético que tiene un carácter social, en el que no basta la propia intención, sino que es preciso tener en cuenta la recepción de los demás" (Molinuevo 2006, 159). Una misma persona –como ya argumenté en la primera parte de este libro a propósito de la *verosimilitud*– integra tanto una ética como una estética, aunque no siempre de manera armónica. La "apariencia" pertenece sin duda a la estética, aunque –contrariamente a lo que comúnmente se cree– no es la forma de la ética o, dicho de otro modo, la carcasa que recubre la ética y permite que la percibamos los demás. La estética no es la forma y la ética no es el fondo –insisto–, no es tan sencillo. Siguiendo con la reflexión sobre la *estetización* defendida por Schiller y Rancière como emancipación del individuo y del colectivo, una "apariencia" convincente puede presuponer valores éticos que la persona no posee, pero que los demás en el círculo social creen que posee. Para Schiller, la *responsabilidad* radica en la educación del ver, en aprender a valorar esas apariencias desde su previo conocimiento y reconocimiento (Molinuevo 2006, 160). La responsabilidad, por tanto, no es exclusiva ni necesariamente un ejercicio ético. Schiller demuestra sabiduría en mostrar la divergencia entre ética y estética, pues así es como a menudo percibimos que es el mundo en que vivimos. La conjunción de ambas, sin embargo, no pretende reducir sus complejidades en una armonía imposible y demasiado artificial, sino rebatir que la ética nos parezca ligada a imperativos que nos priven de libertad. El *régimen estético* que defiende Rancière es, desde mi punto de vista, incompleto, pues aspira a un ideal que jerarquiza en demasía su preponderancia por encima del *ético* y del *representacional*. Rancière habla de "política de la estética", no de "ética de la estética". ¿Por qué? ¿Es que el concepto de ética está tan connotado que priva a la estética de libertad, de capacidad de innovación? Desde mi perspectiva, la alternativa para una verdadera emancipación no debería constituirse sobre una superación de la ética por parte de la estética, sino en una matización radical de lo que entendemos por "representación" a favor de una exploración profunda de la noción y la práctica de la "presentación". En efecto, no pienso –a diferencia de Rancière– que el régimen estético deba suplantar al ético, por mucha política que haya contenida en las propuestas de "estetización de la vida", pues quizá nos estemos olvidando de que toda política propiamente dicha tiene siempre un fundamento ético. La política, recordando la definición de Arendt, es la interrelación de los individuos en el espacio público. Y tal interrelación empieza y termina en el espacio privado. Se trata de una interacción continua entre pensar en soledad con uno mismo y expresarse o manifestarse uno mismo en relación

con los demás. Así pues, la noción de *presentación* es fundamental en las manifestaciones artísticas memorialistas que interesan en estas páginas. Pues éstas no forman parte del arte *representacional*, sino del *presentacional*, que aúna materialidad y trascendencia, a diferencia de aquél, que queda irremediablemente subsumido a las "apariencias". *Presentar* una imagen, una idea o una acción en vez de representarla significa mostrarla sin su *doble*, es decir, sin ser un trasunto de otra cosa que le resta *presencia*. La *presencia* es la capacidad fenomenológica tanto de los objetos como de las personas de estar-ahí y no en ningún otro sitio. Lo que vemos, lo que percibimos, es enteramente lo que se nos muestra. Esta noción no tiene nada que ver con una desposesión de simbolismo o de capacidad alusiva, al contrario, *presencia* aúna –insisto– materialidad y trascendencia.

El arte *presentacional* se manifiesta con mayor facilidad en el caso de las narrativas pertenecientes a la *posmemoria* que a las transmitidas por las primeras generaciones, aquéllas que vivieron directamente la experiencia que se narra. Podríamos afirmar que las narrativas de la *posmemoria* no están propiamente vinculadas a las causas o a la experiencia del horror, sino que más bien expresan un discurso alrededor de la empatía y la comprensión, en torno a la pregunta de qué hacer con un legado así. Tales narrativas presentan los efectos de una causa previa que pertenece a los testimonios, no a los receptores, y se emprenden precisamente desde aquí: desde los efectos. Obviamente esta congruencia entre las narrativas de la *posmemoria* y las estructuras discursivas temporales que, cancelado el esquema lineal de causa-efecto, se centran especialmente en los efectos es más propia de los discursos *posmemorialistas* pertenecientes a países en los que la transición a la democracia ha sido posible tras un profundo proceso de negociación de lo ocurrido y de develación de testimonios, además de compensación y reconocimientos de las víctimas. Un país como Argentina es un buen ejemplo de ello, ya que movimientos como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada por Raúl Alfonsín justo al terminar la dictadura militar para recabar información (el informe *Nunca más*) con el fin de convocar los juicios a los responsables, hicieron posible una "versión oficial" sobre lo ocurrido a partir del golpe de Estado de 1976. Aunque se trate de un proceso constante de diálogo y revisión del pasado reciente, en Argentina –pese al retroceso que supusieron los gobiernos de Menem y De la Rúa– se ha logrado un consenso sobre los hechos acaecidos, del mismo modo que en Alemania. No es así en países como España ni Chile, cuyas narrativas a falta de un consenso están todavía más concentradas en *indagar* en los hechos para esclarecerlos que en experimentar con nuevos modos de expresión de los mismos. De ahí que no existan demasiados ejemplos en la narrativa memorialista española que puedan calificarse dentro del modo *reflexivo* o *desafiante* en comparación con el volumen de producción de obras narrativas

calificables como *experienciales*, *antagónicas* o *mitificadoras*. Mucho menos abundan aquellas cuya ordenación temporal sepulte las causas favoreciendo en exclusiva los efectos. Si bien ha habido un giro innegable en la narrativa memorialista reciente española durante el último cambio de milenio, debido en parte a la emergencia de la tercera generación ya nacida en democracia, queda todavía pendiente en el país una revisión profunda tanto de la dictadura como de la transición a varios niveles: político, social y artístico.

Tras la disociación de la categoría estética de *representación* y la imitación estricta por *semejanza*, todo deviene igualmente representable ya desde el realismo de la novela decimonónica (Rancière 2009, 121). *Representar* no significa ya crear semejanzas *imitando* fielmente la realidad, sino recrearla, aunque eso sí, en función de unas normas estéticas en el fondo bastante rígidas. Rancière enumera esta "triple coacción" de la siguiente manera: 1.- "A model of visibility of speech that at the same time organizes a certain restraint of the visible; 2.- "An adjustment of the relations between knowledge-effects and *pathos*-effects, governed by the primacy of the 'action', identifying the poem or painting with a story"; 3.- "A regime of rationality peculiar to fiction, which exempts its speech acts from the normal criteria of authenticity and utility of words and images, subjecting them instead to intrinsic criteria of verisimilitude and appropriateness. This separation between the rationale of fictions and the rationale of empirical facts is one of the representative regime's main elements" (2009, 120). La problemática de la representación de determinados acontecimientos, especialmente los más terribles, no se debe únicamente a un decoro o a delicadezas de la moral, sino a los propios mecanismos estéticos. El hecho de que todo pueda representarse quiebra, según Rancière, el propio *régimen representacional*. Incluso el horror, pese a nuestra incapacidad para comprenderlo mediante herramientas racionales, es representable, conocemos innumerables ejemplos que van desde películas de Hollywood hasta poesía y música sobre las atrocidades perpetuadas durante dictaduras militares. La cuestión que importa es si la *representación* es el mecanismo estético más adecuado para ello. Cometemos todavía muchísimas imprecisiones cuando nos referimos a las manifestaciones artísticas contemporáneas más innovadoras, pues las seguimos etiquetando bajo el marbete de la *representación*. En teatro y en el arte de la performance es más evidente la distinción entre *representación* y *presentación*, aunque sigue siendo sutil. Las artes visuales, debido a su componente de concreción y *objetualidad*, hacen tal distinción más clara, ya que el arte *presentacional* tiene a la materialidad como elemento sustancial de su estética. Sin embargo, pienso que es posible hablar de arte *presentacional* también en literatura. Las novelas memorialistas *El vano ayer* y *Una misma noche* no reproducen o recrean el pasado traumático del franquismo o de la dictadura militar argentina respectivamente, sino que convierten el mismo

proceso de rememoración en motivo de su escritura. La materialidad en ambas radica en una presentación de lo concreto, de la materia, sin mediaciones simbólicas o metafóricas. Tal es el ejemplo del relato objetivo y meticuloso de las técnicas de la tortura en la novela de Rosa (131-132) o el detalle con el que Brizuela nos relata la visita de Bazán a la ESMA (222-242). Si bien es cierto que estos casos son raros en narrativa, pues ciertamente la poesía está más cerca de los mecanismos *presentacionales*, ya que el desarrollo discursivo de un cuento o de una novela resta inmediatez a las palabras. La inmediatez y la materialidad están estrechamente unidas. El receptor logra apercibirse de lo concreto de una presencia que se pretende sin intermediarios y, de este modo, la captación de la manifestación artística establece un diálogo, no con el narrador, sino ya con el propio autor. Las técnicas literarias de *autoficción* y de *life writing*, como en el caso de *Una misma noche*, son altamente eficaces en el empleo de estos mecanismos. El arte presentacional no busca ya transmitir información, narratividad, sino inmediatez y presencia: cercanía a los hechos sin recrearlos.

En su trilogía *La fragilidad de la memoria (cómo narrar un hecho abismal: el del exilio y la última dictadura argentina)* la dramaturga argentina afincada en Barcelona Victoria Szpunberg logra mostrar el gran potencial del arte *presentacional* para tratar la memoria del horror. Se trata de un proyecto inmenso elaborado entre los años 2008 y 2011 e integrado por tres piezas tituladas respectivamente: *El meu avi no va anar a Cuba* ("Mi abuelo no fue a Cuba"), *La marca preferida de las hermanas Clausman* y *Memoria de una Ludisia*. En la primera de ellas la música en vivo y los medios electrónicos desempeñan un papel importante dentro de los recursos teatrales; la segunda prevé una escenificación siguiendo exclusivamente los medios del teatro; la última es una entrevista en forma de pieza radiofónica. No hay duda de que *La fragilidad de la memoria* pertenece a los discursos de la *posmemoria*. Szpunberg nació en Buenos Aires en 1973, y en 1976, año en que tuvo lugar el golpe militar encabezado por Rafael Videla, sus padres, ambos militantes políticos activos, tuvieron que emigrar a Europa cuando Szpunberg tenía tres años de edad. Ya que desde entonces ha estado viviendo en Barcelona y es coherente con su identidad heterogénea, así la trilogía combina dos dialectos e idiomas: español, español con acento argentino y catalán. Obviamente esta trilogía implica un ejercicio de *autoficción*, pues la autora juega con la ambigüedad explícita de ser partícipe de los hechos verídicos que relata: se trata de la historia de su propia familia y, claro, al mismo tiempo, se trata de una indagación profunda en la rememoración de la dictadura militar argentina y de la propia vida desde la flexibilidad de la ficción. Pero más allá de esto *La fragilidad de la memoria* combina múltiples formas escénicas y traza un meta-discurso sobre la ficción en sí misma, probablemente para *presentar* lo que si se reconstruyera o *representara* no sería más que un pálido reflejo –un fal-

seamiento– de su *verdad*. La fragmentariedad de las tres piezas juega constantemente con la ficción dentro de la ficción. En *El meu avi no va anar a Cuba* una actriz debe representar en una película el momento aterrador en el que los militares fueron a la casa de la madre de Victoria a "chuparla". La Actriz alterna la actuación de su propio rol de actriz y el rol de Ana, la madre de Victoria, pero paulatinamente ambos roles convergen hasta el momento en que el nombre de la Actriz ha sido eliminado de los créditos de la película porque "estaba muy oscuro" y su papel era demasiado insignificante. De este modo, la misma Actriz se convierte en una "desaparecida" no por representar el papel de una víctima de la dictadura argentina, sino porque efectivamente "desaparece". Su desaparición se efectúa en el plano de lo ficticio, lo metaficticio y lo material. El espectador debe entender que se trata "materialmente" de una desaparecida porque su nombre ha sido eliminado de entre los demás del equipo. Esta desaparición no es tan banal cuando entra en relación con los otros dos niveles: el ficcional y el metaficcional. En el de lo ficticio, ella es una actriz que interpreta el rol de una víctima de la dictadura en la vida real. En este sentido es *como si* fuera una "desaparecida", la representa y la ficción conserva su poder ilusorio. Finalmente, en el plano metaficcional, convergen los dos anteriores, el material y el ficticio: su "desaparición" de los créditos cobra *significatividad* porque su papel en la película era el de una víctima de la dictadura militar argentina. La ficción y la realidad se entrecruzan, confluyen, en la *presencia* (o mejor sería aquí aducir *ausencia*) de una actriz que acaba fundiéndose con la mujer a quien, en un principio, sólo debía representar.

La segunda pieza, *La marca preferida de las hermanas Clausman*, enfatiza la pérdida de compromiso político de la segunda generación, en comparación con la generación de sus padres, así como el sentimiento de culpa y el deseo de liberarse de él. Este sentimiento ya se entrevé en la primera pieza con frases de la Actriz como: "Yo soy pop, no puedo negarlo" o "Qué hago yo con tanto compromiso no vivido". La dificultad de una actriz de interpretar un rol cuya experiencia no ha vivido no supone una alusión al método para actores de Stanislavski y a una excesiva carga psicológica de la actuación, sino más bien la *imposibilidad* de transmitir una experiencia a terceros y hacerlos rebasar la línea de meros oyentes. El *leitmotiv* narrativo de las tres piezas es la recreación –mediante tres formas distintas– del momento en que los militares fueron a buscar a la madre de Victoria y en lugar de a ella se llevaron a una vecina por error, permitiendo la huida de la madre. ¿Cómo narrar un hecho abismal? El subtítulo de la trilogía refleja la fragilidad del proceso representacional: la continua recreación por parte de la actriz en *El meu avi no va anar a Cuba*, las dos hermanas –trasuntos de Victoria y su hermana– en *La marca preferida de las hermanas Clausman* y La Mujer –trasunto de la madre de Victoria– siendo entrevistada por una frívola periodista-realizadora en *Memoria de una Ludisia*, se

considera imposible desde el primer momento, así que la importancia del acontecimiento *repetido* se deriva del impacto que cobra en el aquí y ahora de la escena. Deleuze distingue claramente entre el "teatro de la representación" y el "teatro de la repetición" y los considera opuestos (2004, 12). En consecuencia, según Deleuze, lo repetido no puede ser representado, sino que debe ser siempre "significado" y materializar lo que significa a la vez que aquello que significa lo materializa a él (2004, 20). La mera repetición, la que busca reproducir exactamente una y otra vez, es la que Deleuze asocia con la representación; la repetición que él defiende, sin embargo, es la que incluye la diferencia y se integra en la alteridad, siendo radicalmente distinta a la representación. Naturalmente Deleuze insiste en la definición clásica de representación, la que es sinónimo de imitación y semejanza. El mecanismo de la repetición es ampliamente usado en los discursos artísticos memorialistas y a menudo domina la propia estructura de la obra o el acontecimiento, como hemos visto que sucede en *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela. En este caso, como en el de *La fragilidad de la memoria*, se trata de una repetición que incluye la diferencia, de la cual obtiene su significatividad. La mayoría de los discursos memorialistas, en cambio, pertenecen al primer tipo de repetición propuesto por Deleuze, el representacional, es decir, se limitan a reproducir discursos estereotipados sin innovar en cuanto a formas de expresión se refiere.

La fragilidad de la memoria consiste precisamente en la presentación de la rememoración de un hecho –y rememoración en la escena significa recordar mediante la actuación, no sólo mediante la palabra– que da lugar a varias versiones de ese mismo hecho. *Fragilidad*, por tanto, hace alusión a dos niveles: al cognitivo, pues frágil es el mismo acto de recordar, no sólo porque no pueda ser fiel a los hechos, sino porque abre abismos en quien recuerda y lo obliga a confrontar el dolor volviéndolo vulnerable. Y al estético, que también es ético según mi propuesta: el régimen representacional posee unas limitaciones que desaparecen en el *presentacional*, pues éste ya no persigue la reproducción fiel de los hechos, sino su *significatividad* y la fuerza de su presencia. No es casualidad que el espectador no pueda asistir a la presentación del mismo momento en que Ana, la madre de Victoria, recrea el día en que los militares fueron a buscarla a su casa. Esto ya es imposible, ese momento ya sucedió. Pero la recreación de esa espacio-temporalidad, pretendiendo hacer entrar a los espectadores en la ilusión del *como si* mediante una actriz que actúa esa escena, es también imposible desde un punto de vista coherente en el que confluyan ética y estética. La ética del arte *presentacional* consiste en asumir que ese momento ya ha sucedido y que hacer pasar al receptor por la ilusión del *como si* supone falsear tanto dicho momento como su propia percepción. Su estética confluye con una ética tal en el sentido en que repite incluyendo explícitamente la diferencia, incluso buscándola. En la diferencia, en la repetición, se encuentra ese

instante revelador de conocimiento. Y todavía más: la diferencia en la repetición libera a la memoria de ser una carga para el presente y una rémora para el futuro. Szpunberg logra, en mi opinión, evitar caer en la imposible reconstrucción de la memoria y en la presentación de un recuerdo traumático como un lastre para la siguiente generación. Esta trilogía está proyectada hacia el futuro, hacia la tercera generación, pues está dedicada por la autora simultáneamente a sus padres y a su hija y muestra la capacidad de asimilar un trauma para transformarlo en un conocimiento valioso. En *La memoria de una Ludisia* el legado de una madre a su hija es sencillamente una preciosa flor, una ludisia. La trilogía de Szpunberg no recrea una utopía, no nos muestra un tiempo mejor que pudiera ser nuestro futuro, o un pasado mítico al que debiéramos querer regresar. En vez de ello, no establece jerarquía entre pasado, presente y futuro, sino que les confiere a los tres la misma significatividad. El horror no pertenece exclusivamente al pasado, está sucediendo ahora mismo y sucederá en el futuro, actualizando el rol de la víctima y la culpa de aquellos receptores de las generaciones más jóvenes que no se sientan suficientemente comprometidos con el pasado. En el aquí y ahora de la espacio-temporalidad de la escena pasado-presente-futuro confluyen en la plenitud de la *presencia* de una memoria corporizada, no reproducida:

> Las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista (Bourriaud 2008, 12).

A pesar de que Bourriaud debería, en mi opinión, referirse a "acontecimientos" artísticos y no únicamente a "obras", pues este término es insuficiente para una estética relacional, estoy plenamente de acuerdo con su consideración de que el arte contemporáneo persigue expresar la inmediatez más que lo imaginario o lo utópico y, sobre todo, proponer "modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente". En efecto, la trilogía de *La fragilidad de la memoria*, así como *El vano ayer*, *Una misma noche*, *Der Vorhang* o *Neue Rollen*, las *Pictures of Garbage*, *Over the Continents* y las *Sillas vacías del Palacio de Justicia* buscan en último término proponer al receptor posibilidades de acción para ampliar sus alternativas de existencia mediante la fusión de las categorías temporales tradicionales y la conjunción de la ética y la estética. Tanto las artes visuales como las verbales disponen ampliamente de recursos para *producir presencia*, en vez de recrearla. El régimen *presentacional* es imprescindible en la propuesta tanto artística como filosófica de una *memoria emancipadora*, ya que supone la liberación de la repetición a lo largo de la historia –tanto social, como política, como artística– que muchos, como Nietzsche y Lyotard, han condenado. Tal liberación de la repetición simple, la que

reproduce sin ingenio, pone a disposición del individuo y de su colectividad nuevas herramientas para intervenir en lo que lee u observa como receptor de arte activo y también en la puesta en práctica de su responsabilidad en la vivencia y la elección de su propia cotidianidad.

De nuevo resuena una pregunta omnipresente en estas páginas: ¿cómo podemos sentirnos inspirados por el arte para construir una vida cotidiana más *est-ética*? Las obras y los acontecimientos artísticos no tienen porqué ser doctrinales o marcar una pauta de conducta para influir en la conciencia del receptor, ésta no es su razón de ser. Sí, en cambio, estimulando nuestra percepción, nos proporcionan modos alternativos a los oficiales para repensar nuestra realidad existente. Sólo repensando, volviendo a pensar pero incluyendo la *diferencia*, somos capaces de actuar de modo creativo. Habitualmente la mayoría de nosotros experimenta una falta de imaginación en el momento de resolver problemas cotidianos o de variar nuestros hábitos más afianzados. La misma carencia de imaginación es evidente en la mayor parte de los programas de nuestros gobiernos y en sus propuestas de soluciones a los problemas económicos, sociales y culturales que estamos padeciendo actualmente. A través de la experiencia *est-ética*, y más eficazmente a través de este arte estética y políticamente comprometido con lo social, el cual explora nuevas formas de expresión, la realidad pierde peso y deviene *leve*. Si entendemos el arte como el modo más efectivo y libre de poner en práctica nuestra imaginación, nuevos modos de vivir se vuelven más accesibles y con más capacidad para evitar patrones repetitivos de la historia que nos condenan absurdamente. La asumida influencia de la realidad en el arte no sólo se da en una única dirección, sino en una retroalimentación continua en la cual ambos se inspiran recíprocamente. En el caso de la presentación artística de acontecimientos traumáticos, tanto para un individuo como para un colectivo, sabemos que el recurso estético más plausible tradicionalmente para expresar el horror es la metáfora, lo simbólico, que evita mostrar cara a cara lo indecoroso y lo inefable tanto con palabras como con imágenes. No obstante, a principios del siglo XXI, después de la gran influencia del giro performativo tanto en las artes como en el modo que tenemos de entender la vida, y de la crisis de pensamiento que supuso primero el derrumbe de la fe en el proyecto ilustrado y en su modernidad y posteriormente Auschwitz, declinar responsabilidades, tanto estéticas como éticas, ha dejado de ser una opción plausible. El arte y el pensamiento cuentan ahora con otros medios, más directos, más honestos, para confrontarnos con el horror y éstos han probado ser más efectivos también en la interrelación y el compartir de distintas realidades y memorias culturales. Para un espectador español *La fragilidad de la memoria* habla también de la dictadura franquista. Los hechos son distintos pero similares al mismo tiempo, pues trazan analogías de sufrimiento y represión de las libertades. Más allá incluso, esta trilogía

expresa (y trasvasa de una cultura a otra) el dilema de cómo asimilar y transformar –no necesariamente superar y echar atrás– el dolor de un recuerdo persistentemente traumático. Y nos da ciertas claves: nos muestra la importancia de mantener un compromiso social y político con las generaciones que nos preceden y, principalmente, expresa un posible modo de adoptar un legado traumático sin trauma creando un futuro a partir del valioso conocimiento del pasado.

La recepción del arte presentacional como un reconocimiento del otro (entendimiento entre memorias transnacionales compartidas hacia la emancipación)

Hay un abismo entre ser en soledad y vivir juntos (2008, 123). Esta lúcida y sutil distinción de Arendt nos advierte del reduccionismo que supone oponer sencillamente individuo y comunidad. De nuevo topamos con una dicotomía ya establecida por Platón y escasamente puesta en duda después. La pequeña y efímera comunidad creada en el marco espacio-temporal de la recepción de cada realización escénica de la trilogía *La fragilidad de la memoria* de Szpunberg es una muestra a escala reducida de una combinación entre el *ser en soledad* y el *vivir juntos* que es toda sociedad. A gran escala, tal recepción se vuelve transversal o *multidireccional* –para emplear el término de Rothberg en el que me detendré en seguida– y logra conformar un vivir juntos que trasciende la fugacidad de la experiencia estética. De nuevo, como vimos en el caso de la *Village of Arts and Humanities* impulsada por Lily Yeh y, sobre todo, en el proyecto de las *Pictures of Garbage* de Muniz, la naturaleza efímera de la experiencia estética sólo puede trascenderse en un diálogo continuo entre el *eme emautσ* y nuestras relaciones con los otros en el espacio público, que constituyen la política y que permiten prolongar e intensificar procesos de otro modo pasajeros. En tales procesos, como el de la constitución de un vivir juntos responsable, integrador y creativo pienso que el arte *presentacional* es más poderoso que el representacional. No pretendo sencillamente oponer ambos regímenes y caer yo misma en una dicotomía que deseo evitar del modo más consciente posible. No, ambos regímenes no libran un duelo, sino que van al encuentro en un terreno híbrido, de modo que es habitual que una misma obra o acontecimiento artístico combine ambos. Lo importante para estas páginas es que las obras o acontecimientos artísticos memorialistas integren la dimensión *presentacional*, es decir, un deseo de producir presencia para activar un diálogo, no entre personajes y receptores, sino entre artistas y receptores. Es éste –a mi entender– el modo más fructuoso de trascender la experiencia estética y prolongarla e intensificarla hasta un vivir juntos creativo. En el nivel ético, además, un vivir juntos creativo sólo puede

darse mediante la profunda responsabilidad de integrar y de reconocer al otro. Así pues, la producción consciente de presencia mediante la creación y recepción artísticas es tremendamente valiosa, ya que es indispensable hacer presente al otro para integrarlo.

Rothberg, en su propuesta de la noción de *memoria multidireccional*, saca a colación la sutil distinción del filósofo Avishai Margalit entre dos tipos de memoria colectiva: *memoria común* (*common memory*) y *memoria compartida* (*shared memory*) para clarificar cómo la memoria opera más allá del individuo (2009, 15). La *memoria común*, siguiendo la definición de Margalit (2002), sería la suma o el conglomerado de los recuerdos individuales de diversas personas; la *memoria compartida*, en cambio, requiere comunicación y discernimiento para calibrar las distintas perspectivas de aquéllos que recuerdan un determinado episodio con el fin de alcanzar una versión conjunta. Rothberg aduce que su noción de memoria *multidireccional* es parecida a la de *memoria compartida* de Margalit. El concepto y la práctica de la *memoria emancipadora* defendida en estas páginas tampoco entran en contradicción con las propuestas de Rothberg y de Margalit. Emanciparse no de los otros, sino junto a los otros. No se trata de una liberación romántica del peso o la dificultad de vivir juntos, sino de una independización de los discursos heterónomos que sea *compartida* y *multidireccional*. La distinción de Margalit me parece interesante porque su sutileza nos recuerda la importancia y la necesidad que tenemos de los otros en la constitución de nuestra propia historia. El diálogo entre ser en soledad y vivir juntos que muestra la noción de *memoria compartida* pienso que es fundamental para un entendimiento abarcador de lo que somos como sociedad y de nuestra responsabilidad para con nosotros mismos y con ella. Además, el concepto de Margalit abre la posibilidad de alternativas innovadoras que hagan hincapié en la importancia de crear espacios conjuntos más allá incluso de la propia cultura. La noción de Rothberg, por su parte, me parece crucial tanto para los estudios sobre memoria colectiva como para cualquier propuesta que pretenda proponer alternativas a una Europa –un mundo– solidaria, reflexiva e integradora. En el fondo su concepto de *memoria multidireccional* trabaja en contra de la privatización o la singularización y apropiación de la memoria por parte de un colectivo concreto. Rothberg pone el ejemplo del Holocausto, advirtiendo de la peligrosidad de enfatizar su especificidad distinguiéndolo de otras historias de violencia colectiva (2009, 9). En efecto, delimitaciones así establecen inevitablemente una jerarquía del sufrimiento, moralmente reprobable, entre distintos colectivos y culturas. El ejemplo del genocidio nazi es eficaz porque ilustra como pocos la preponderancia de su discurso sobre otros discursos de violencia colectiva. En lugar de una jerarquía, es preciso entablar estructuras transversales o *multidireccionales*. A este respecto, las telecomunicaciones e Internet se proponen

como un medio poderoso de circulación de una *memoria multidireccional*. Peter Lunenfeld habla de un *TecnoVolksgeist* transnacional, recuperando parcialmente el sentido del *Volksgeist* acuñado por Herder. Si para Herder lo que unía a los diferentes individuos era el lenguaje verbal, ahora la unión opera en otro tipo de lenguaje, el de las imágenes y los iconos transmitidos por la Red y legibles para individuos de diversas procedencias y culturas. Se trataría de "grupos de gente que comparten la misma sensibilidad cultural" (Molinuevo 2006, 54). Cómo sea esa sensibilidad es un aspecto a tener en cuenta para todos los que somos conscientes del inmenso poder mediático de las telecomunicaciones. Según Lunenfeld, para aquéllos que llegaron a la mayoría de edad después de 1989, una alternativa al capitalismo es tan indeseable como impensable:

> Las teorías post 89, afirma Lunenfeld, son más elásticas, están historizadas. Viven el presente, evitan la nostalgia, consumen, más que resisten al mercado global. Les interesan los aspectos formales del arte en la época de la tecnología más que sus implicaciones sociales o sus usos revolucionarios. En definitiva: evitan el espíritu de la renuncia. De cara al futuro, más que la frustración por el no cumplimiento de los deseos, está la ausencia de los mismos (Molinuevo 2006, 54).

Obviamente, esta afirmación puede pecar de demasiado rotunda, pues hay propuestas alternativas a la hegemonía detentada por los discursos capitalistas elaboradas por personas que alcanzaron su mayoría de edad después del 89. De hecho, estas mismas páginas pretenden ser una de ellas.

Existe otro modo –fundamentalmente estético a diferencia de los planteamientos de Margalit y Rothberg– de fomentar una memoria *compartida* y *multidireccional* que consiste en recurrir a un género estético universal, como es el caso de la *tragedia* o incluso del sentimiento trágico. Aunque el sentimiento trágico no es un género propiamente, sí es potencialmente aplicable en general a todos los individuos y colectivos. Un ejemplo del uso del género trágico en el arte memorialista contemporáneo sería el texto para teatro *Litoral* (1999) del dramaturgo y director canadiense de origen libanés Wajdi Mouawad. Este texto forma parte de una tetralogía llamada *La sangre de las promesas*, completada con *Incendios* (2003), *Bosques* (2009) y *Cielos* (2012). Mouawad nació en Beirut en 1968. Al comienzo de la guerra civil libanesa, cuando tenía ocho años de edad, se trasladó con sus padres a París. Al cabo de seis años más abandonaron también esa ciudad para instalarse definitivamente en Quebec, Canadá. Según el autor de *La sangre de las promesas*, en los tiempos que corren todos hemos o bien vivido una guerra o bien conocemos a alguien que ha vivido una guerra. La violencia y la injusticia se presentan como motivo recurrente de nuestras vidas, pero también el deseo de solidaridad y de paz.

En su teatro Mouawad sitúa como motivo central la crudeza y el horror del sufrimiento a través de su propia revisión del género trágico. Su "reinvención de la tragedia" (Javier Vallejo, "Wajdi Mouawad reinventa la tragedia", *El País*, 04/07/2009) le ha atribuido el sobrenombre de "Sófocles de este siglo" (Maryem Castillo, "Hay que ser solidarios para que el poder no frene la potencia del arte", *El País*, 08/09/2012). Su obra y acontecimiento teatral *Litoral* gira alrededor de su protagonista, Wilfrid, quien mientras está haciendo el amor con una joven, y justo en el momento del orgasmo, recibe una llamada telefónica que le da la noticia de que su padre, a quien no ha llegado a conocer, ha muerto. El protagonista se queda totalmente huérfano, ya que su madre murió dándolo a luz. A partir de entonces la obra narra la acérrima búsqueda de su identidad, desde París al Líbano y desde su nacimiento hasta el reencuentro con el pasado violento de sus orígenes libaneses o palestinos o afganos o iraquíes o... cualquier nacionalidad perteneciente a un país asolado por la guerra, mientras busca el lugar más idóneo para darle digna sepultura a su padre. La carga y la culpa por ser el que uno es, a la vez que la ignorancia de serlo, son rasgos indiscutiblemente trágicos junto a la revelación de ese conocimiento valioso de la identidad propia mediante la rememoración, la *anagnórisis*. El género trágico es un terreno altamente fecundo para la explosión y la transmisión de la memoria tanto individual como colectiva: violento, desgarrador, patético e indagador en las heridas y las verdades más profundas. Mouawad defiende un teatro universal y persigue la identificación de todos en un reconocimiento de nuestras señas de identidad y nuestros conflictos vitales en los de los otros. Tal reconocimiento no tiene lugar ni mediante los elementos espectaculares de la tramoya o los recursos tecnológicos digitales, muy en boga en el teatro contemporáneo, ni mediante la potencia de la estructura tanto del texto como de la realización escénica, trenzada a base de fragmentos en los que la meta-teatralidad es omnipresente. Es la palabra, en cambio, la que poderosamente crea espacios y tiempos y encarna verdades materializada por un concienzudo trabajo narratológico y actoral. En opinión de Mouawad, el teatro –el arte– es el único lugar en el que la palabra no ha perdido su valor sagrado, "en el que no se utiliza para convencer a alguien, para hacer creer en algo –como ocurre en una iglesia, por ejemplo–, o para persuadir de votar a alguien o de comprar algo" (cfr. Vallejo *El País*, 04/07/2009). El dramaturgo y director canadiense-libanés transmite en su teatro las voces de los silenciados y las convierte en las voces de todos. No se trata sencillamente de un ejercicio de empatía o de identificación, sino de un esfuerzo de reconocimiento del otro, cuyos sufrimientos son nuestros sufrimientos, pues todos somos responsables de todos. La búsqueda incansable de un lugar adecuado para enterrar a su padre empieza como una empresa individual de Wilfrid y termina convirtiéndose en una obligación colectiva:

Simone ¿Seguimos?

Wilfrid No, no seguimos. ¡Tenemos que dejar el cuerpo aquí! Estoy agotado, en serio. Vamos a detenernos aquí. Vamos a cavar un hoyo aquí y se acabó. Dejemos el cadáver y me vuelvo para mi casa.

Sabbé Puedes cavar si quieres, pero te arriesgas a cavar para nada. Está claro que no vamos a enterrarlo aquí. Aquí no significa nada para nadie.

Wilfrid ¿Y a ti qué coño te importa que yo quiera enterrarlo aquí?

Amé Yo te ayudo. No les escuches.

Sabbé ¡El simple hecho de plantear esa pregunta demuestra que serás incapaz de comprender la respuesta! En cambio, lo que puedo prometerte, Wilfrid, es que la primera noche volveré a desenterrarlo y lo llevaré a un lugar que tenga un sentido.

Amé ¡Wilfrid, no hables, cava!

Simone Ese cadáver es en efecto el cadáver de tu padre y tú puedes decidir enterrarlo donde te plazca. Pero reflexiona: nosotros no tenemos aquí a nuestros padres (Mouawad 2010, 158-159).

El cuerpo inerte y en vías de putrefacción del padre de Wilfrid deviene el cuerpo de los padres de sus acompañantes Amé, Sabbé, Simone y otros que se le van uniendo en su viaje, como Joséphine. El régimen representacional da paso al *presentacional* en el momento en el que la metáfora da paso a la presencia de la materialidad en un desdoblamiento conmovedor:

Joséphine Señor...

El Padre ¿Sí, señorita?

Joséphine ¿Quiere ser mi padre por un momento?

El Padre Con mucho gusto, señorita.

Joséphine Os he esperado tanto tiempo, a mamá y a ti. Sentada ante la casa reventada. Pero no veníais.

El Padre Estábamos muertos. Nuestros cadáveres destrozados contra el muro.

Joséphine Los vecinos me lo repetían.

El Padre Todo había ardido. No quedaba nada.

[...]

El Padre Siento lo de su padre. Le agradezco que haya querido que yo fuera su padre durante unos instantes.

Joséphine Soy yo quien le está agradecida por haber querido serlo.

El Padre Espero haber sido un buen padre para usted (Mouawad 2010, 189-190).

No se trata de un mero desdoblamiento, sino de una *corporización*: la del padre de Joséphine que de pronto emerge en las páginas del texto y en la luz de la escena. El padre de Wilfrid es todos los padres no sólo potencialmente, sino de un modo fáctico. La palabra tiene el poder de crear espacio-temporalidades y realidades que no se reflejan en la escenografía, sino que apelan a la creatividad e imaginación de los espectadores. Éstos, al tiempo que crean conjuntamente con Mouawad y los

personajes/actores las realidades del papel y de la escena, ejercitan su responsabilidad ética: no se identifican o empatizan meramente con Joséphine personaje, sino que Joséphine deja de ser aquella *otra* para corporizar –del mismo modo que El Padre– a todos nosotros hijos. Como advierte Lévinas,

> "el lazo con el otro no se anuda más que como responsabilidad, y lo de menos es que ésta sea aceptada o rechazada, que se sepa o no cómo asumirla, que se pueda o no hacer algo concreto por el otro. Decir: heme aquí. Hacer algo por otro. Dar. Ser espíritu humano es eso. La encarnación de la subjetividad humana garantiza su espiritualidad (no veo lo que los ángeles podrían darse o cómo podrían ayudarse entre sí)" (2000, 81).

La tetralogía *La sangre de las promesas* estrenada por varios directores en varios países es, así, un ejemplo de *memoria compartida* y *multidireccional* al mismo tiempo que *emancipadora*. No existe jerarquía entre las memorias, pues todas las memorias de guerra, de represión y de violencia son la misma memoria y el mismo dolor. Esta conciencia solidaria y responsable de compartir la memoria y el dolor *emancipa* de la heteronomía y permite reconocer al otro como miembro de mi mismo colectivo. El arte no está puesto al servicio de las ideologías –pues entonces deja de ser arte para convertirse en propaganda–; aunque las contenga no se halla subsumido a ellas ni tiene porqué rendirles pleitesía. "El arte inventa tanto los mensajes que pone al alcance del mundo como las gramáticas que los transmiten. Y ésta es la misión fundamental de la ficción" (Spregelburd 2006, 25-26). El arte produce imágenes, acciones, acontecimientos que carecen aún de categoría verbal en una comunidad de sentido y que, en su mayoría, permanecerán así, sin categorizar. "La encarnación de la subjetividad humana" de la que habla Lévinas es materializable en arte contemporáneo de un modo eficaz y profundo mediante la *producción de presencia*[2] y la recepción creativa. Tomar conciencia del otro, compartir con él nuestra memoria y él la suya con nosotros es esencial para comprender también el sentido de lo que Jan Assmann llama *memoria comunicativa* (*communicative memory*)

2. El concepto de *producción de presencia* ha sido acuñado por Hans Ulrich Gumbrecht en su libro *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (2004). En los estudios sobre artes escénicas, sin embargo, el concepto de *producción* o *generación de materialidad* o *corporalidad* se asumió hace ya tiempo. Erika Fischer-Lichte lo asentó en su estudio *Ästhetik des Performativen* [Estética de lo performativo], publicado en alemán el mismo año que el de Gumbrecht. Éste no parte de las artes escénicas para argumentar su concepto, pero se acerca a ellas al limitar la *producción de presencia* a la espacialidad, en detrimento de la temporalidad. El concepto de *producción de presencia* al que me refiero en estas páginas comparte con Gumbrecht y Fischer-Lichte la trascendencia de la interpretación tradicional del significado, pero a su vez intenta aunar tanto la espacialidad como la temporalidad.

(2008). En efecto, desde Maurice Halbwachs y su estudio *Los marcos sociales de la memoria* (1925) cobra importancia en los estudios sobre la memoria su dimensión social y comunicativa. Sin los demás no tenemos memoria, no podemos construirla. Por mucho que alberguemos también una conciencia individual que active procesos de rememoración, sin la comunicación y el compartir de nuestra memoria con los demás nuestra identidad sería rudimentaria. De ahí que –desde mi punto de vista– sea tan importante buscar esta dimensión colectiva y política en el arte memorialista. Incluso tratándose de una recepción en soledad, como la que prioriza la literatura, es el diálogo continuo entre conciencia individual y relaciones colectivas el que verdaderamente potencia una concienciación activa que lleve a la acción social. En un intento lúcido de relacionar tiempo, identidad y memoria y categorizarlos a su vez en tres niveles, el término "memoria comunicativa" surgió –como explica Assmann– con el fin de delinear la diferencia entre el concepto de "memoria colectiva" de Halbwachs y el relativamente reciente de "memoria cultural", acuñado por el propio Assmann. Tal distinción es importante, pues el término de Halbwachs no integra en él las tradiciones, transmisiones ni transferencias en las que sí hace hincapié la noción de "memoria cultural". La articulación de las nociones de tiempo, identidad y memoria en tres niveles (interior, social y cultural) permite, como descriptor de una realidad palpable, un diálogo continuo y factible entre las diversas dimensiones que conforman nuestro ser. Así pues, Assmann, para hilar fino y profundizar en la mencionada diferenciación, propone la partición en dos del término "memoria colectiva" en "memoria comunicativa" y "memoria cultural" y de paso introduce la dimensión cultural en los estudios sobre memoria, altamente importante, pues las manifestaciones y los soportes culturales son un vehículo y un motor de transmisión y recepción de memoria esencial en toda sociedad. Necesitan, eso sí, que los activemos, pues son en su mayoría "receptáculos" de memoria, no memoria en sí. La "memoria comunicativa", por el contrario, requiere del dinamismo constante de la interacción entre individuos y colectivos. De ahí que Assmann le dé una longitud de vida no superior de ochenta años, que es, en base a estudios realizados por antropólogos, el lapso de tiempo correspondiente a la interacción entre tres generaciones (2008, 111). En principio, siguiendo la definición y la argumentación de Assmann sobre el concepto de "memoria cultural", el arte contemporáneo no entraría explícitamente en él, pues las narrativas, las canciones, las danzas, los rituales, las máscaras y los símbolos pertenecen a la categoría de transmisores de un conocimiento perteneciente a un pasado remoto (2008, 112). Sin embargo, sí señala a los artistas como "especialistas" de la memoria cultural junto a maestros, clérigos, académicos, rabinos, etc. (2008, 114). Otros estudiosos de la memoria como Astrid Erll, trabajan directamente con la relación entre soportes de ficción, como novelas y películas, y la memoria cultural (2008), aunque

para ello Erll deba –desde mi punto de vista– incidir en el carácter "cultural" de ciertas novelas y películas en detrimento del análisis y la valoración de sus cualidades artísticas (éticas y estéticas). En mi opinión, para estar en condiciones de englobar dentro de la noción de "memoria cultural" determinadas manifestaciones artísticas, Erll las despoja precisamente de su especificidad artística. En lo que ella denomina "retórica de la memoria colectiva" caben varias manifestaciones culturales, no sólo las artísticas, pues a la estudiosa alemana lo que le interesa verdaderamente es la repercusión que tienen determinadas películas y novelas en la conformación de la memoria cultural en nuestras sociedades. Ella misma advierte de que por mucha calidad que tengan determinadas manifestaciones literarias o fílmicas ésta no les garantiza un impacto significativo en el colectivo (2008, 389). Pero en mi opinión, para abordar el potencial político del arte sin menoscabar su especificidad artística es preciso articular el análisis *est-ético* de sus manifestaciones con sus procesos de creación y recepción, sin olvidar en ningún momento que se trata de *arte* y que, por tanto, no es sinónimo de cultura, sino un reducto de ella con leyes propias. Sebastiaan Faber intenta, por su parte, una articulación parecida a la de Erll mediante su consideración de la literatura como "acto afiliativo" (2010). La pregunta con la que Faber emprende su reflexión es la siguiente:

> Si los escritores sacan provecho artístico de la violencia, ¿sus obras, a su vez, pueden desempeñar un papel social específico en el proceso de transmisión de experiencias y lecciones y, finalmente, la superación de los traumas producidos por el conflicto? (2010, 101).

Aquello que parece obvio, invertir la harto asumida influencia de la vida en la literatura –el arte– y proponer una retroalimentación entre ambos dominios, no lo es tanto. Como llevamos reflexionando a lo largo de todas estas páginas, tal retroalimentación se propone con escepticismo, especialmente desde el ámbito académico, pese a que existen numerosos artistas –como hemos visto– que la defienden y la practican. En su artículo "La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)", Faber, como hispanista que es, se centra en la literatura española y selecciona algunas novelas como *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001); *Tu rostro mañana*, de Javier Marías (2002, 2004, 2007); *La voz dormida*, de Dulce Chacón (2002); *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón (2005); y *El corazón helado*, de Almudena Grandes (2007). El criterio en la selección es fundamentalmente su "insistencia en la idea de que las generaciones presentes tienen una *obligación moral* –además de una necesidad psicológica– de investigar el pasado y asumir su legado; y, en segundo lugar, su tendencia a desentrañar y afrontar los dilemas e imperativos éticos que surgen cuando se asume ese

legado" (2010, 102). De nuevo el asunto sobre la calidad estética y los valores artísticos de las obras es mantenido en un segundo plano, pues Faber –del mismo modo de Erll– pretende investigar la influencia que la literatura –el arte – puede ejercer sobre la vida, y para ello se fuerza una preeminencia de la ética sobre la estética. Aunque el artículo de Faber es valioso por razones que desarrollaré en seguida, esta jerarquía entre la ética y la estética me parece –coherente con mis argumentaciones previas– un enfoque equivocado, pues aunque no pretendo defender algo parecido a un "arte elitista" sí me parece de crucial interés indagar en la especificidad que el arte posee en el modo que tiene de incidir en nuestras vidas. Aunque el arte memorialista contiene un gran fondo de verdad histórica, no podemos despojarlo de su especificidad y considerarlo un mero soporte cultural en el momento de explorar dicha incidencia, lo que suele suceder si no se analizan concienzudamente sus valores estéticos en relación con los éticos. Pese a esto, es acertado que Faber hable de la literatura como "acto afiliativo" –retomando una definición de Edward Said–, pues como él mismo aclara, se trata de una opción consciente, un "acto de asociación" deliberado por parte de los receptores basado en la "solidaridad, la compasión y la identificación" y no en vínculos consanguíneos (2010, 103). Este acto de afiliación es muy poderoso y alude directamente –desde mi punto de vista– a una acción *emancipadora*. Es libre, en efecto, esta conformación de la propia identidad y de la colectiva a partir del discernimiento que decidamos hacer cada uno. Quiénes deseamos ser y no quiénes debemos ser es mejor camino. Existe una afiliación (*philiation*) del pensamiento con lo verdadero y este gran principio nace de una "buena naturaleza" y "un buen deseo" ya señalados por Platón. A pesar de nuestra colosal capacidad para la violencia, de entre todas nuestras inclinaciones prepondera una forma de analogía con el bien (Deleuze 2004, 179).

Evitando la jerarquización entre ética y estética en el análisis de literatura de ficción, Ann Rigney hace un alarde de capacidad analítica y de sensibilidad artística en su ensayo "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans". A partir de un análisis estético de la novela *El corazón de Midlothian* (*The Heart of Midlothian*, 1818) de Walter Scott, es decir, de sus mecanismos narrativos específicos y su vinculación con la intención moral del autor, Rigney logra mostrar las formas en que una obra de ficción –una novela histórica en este caso– puede contribuir a la construcción social de la memoria cultural. No hay –a mi entender– otro modo de abordar esta cuestión que mediante la pregunta fundamental de cuáles son los rasgos *est-éticos* de la novela de Scott que le permiten formar parte del imaginario memorialista de una sociedad concreta y convertirse en lo que Rigney denomina *monumento textual*. La clave reside, siguiendo a Rigney, en la *memorabilidad* ("memorability"), es decir, en la habilidad de convertir ciertos hechos en memorables por medio del arte verbal *en sí mismo* y en lograr que

esa *memorabilidad* dure en el tiempo (2004, 380). Respecto a esta noción de la *memorabilidad* Rigney hace una reflexión interesante:

> It is important to recognize that certain things are remembered not because they are actually true of the past (which may or may not be the case), but because they are somehow meaningful in the present. In other words, "authenticity" may not always be relevant to memorial dynamics, and certain things may be recalled because, from the historian's perspective, they are actually true (2004, 381).

Si la literatura –el arte– tiene la poderosa capacidad de revelar una verdad (a menudo llamada "tercera verdad") de la que carecen otras formas de transmisión de un legado histórico o de un conocimiento o información que priorizan la "autenticidad" de lo que transmiten, hace bien Rigney en advertir que, para los estudios sobre memoria, tal "autenticidad" no es necesariamente relevante.

Considerando que han transcurrido dos siglos desde que Scott publicara su novela, Rigney analiza la "vida más allá" (*afterlife*) de la obra indagando en si ésta ha logrado mantener vivos hasta nuestros días determinados recuerdos del siglo XVIII, en el que se contextualiza su trama. En el fondo, Rigney se pregunta el modo en que *El corazón de Midlothian* se ha constituido como *lugar de memoria*, empleando el término de Nora. Para ello elabora un repaso de la recepción y las reediciones de la novela a lo largo de los dos siglos que nos separan de su publicación, demostrando que su heroína, Jeanie Deans, ha resultado un "icono cultural" en sí mismo. El hecho de que nos separen dos siglos desde la publicación de la novela de Scott hace posible trazar un recorrido imposible en el caso del arte contemporáneo. En efecto, para que una manifestación artística pueda ser propiamente considerada un *monumento* o un *lugar de memoria* debe pasar un lapso de tiempo suficiente que permita comprobar que su recepción a lo largo de los años ha sido al mismo tiempo un proceso de "iconización" y adopción en el imaginario colectivo de algún rasgo suyo específico e inequívoco. Este hecho indica que la investigación actual de la recepción del arte contemporáneo y su posibilidad de convertirse en constituyente de la memoria cultural de una sociedad debe abordarse de otro modo. Un modo más basado en su potencialidad que en su trayectoria de recepción. Podemos hacer, pues, pocas comprobaciones a este respecto, pero con la experiencia de ejemplos anteriores en el tiempo que sí han logrado dicha trascendencia o "vida más allá" del que fuera su presente inmediato, sabemos que la capacidad del arte para influir en la vida radica en su especificidad y no tanto en si su recepción es más o menos numerosa.

El que he convenido en llamar arte *presentacional* supone –desde mi punto de vista– un grado más de profundidad en lo que respecta a la relación y mutua in-

fluencia entre arte y vida. Tratándose además de arte memorialista, siempre dirigido a un colectivo, la *producción de presencia* cobra una fuerza inusitada para un diálogo fructífero entre memorias de distintas nacionalidades. No se trata de un cosmopolitismo frívolo, sino de una acción solidaria entre diversas memorias. La voluntad de universalidad y transnacionalidad de la trilogía *La fragilidad de la memoria* o de la tetralogía *La sangre de las promesas* muestra la posibilidad factible de *experienciar* las memorias ajenas de un modo mucho más concreto que el simbólico y mucho más material que la identificación o la empatía. Observando la falta de entendimiento entre los gobiernos tanto europeos como occidentales en general y los conflictos económicos, culturales y religiosos que se ciernen entre esa desafortunada dicotomía –quizá la más grande– que es Occidente-Oriente, pienso que nuestra identidad colectiva –tanto comunicativa como cultural– como europeos y, más allá de lo local, como habitantes de este mundo globalizante, pasaría por un ejercicio responsable de emancipación a través de la memoria y no de una pretendida reconciliación forzada entre las distintas memorias colectivas. Para poder hablar de entendimiento entre distintas –innumerables– memorias colectivas –de países o nacionalidades– no debemos perder de vista que tal entendimiento sólo es posible mediante un diálogo continuo entre ser en soledad y vivir juntos. La emancipación es un ejercicio tanto individual como colectivo. ¿Qué futuro nos espera como sociedad globalizante si ni siquiera podemos hablar de un entendimiento y una armonía en las convivencias locales? *Reunir* memorias *bajo una versión oficial* ha supuesto más –pienso– una rendición a una versión única que una armonización y aceptación de todas las versiones. El arte que muestra una única versión coherente es a menudo dogmático, además de poco interesante desde el punto de vista tanto ético como estético. Lo mismo sucede con las decisiones políticas en esta dirección. La *multidireccionalidad* de los discursos lleva más a compartir que a *unificar*, pues compartir se basa en un intercambio dialógico, mientras que *reunir* o *unificar* implica *ceder*. La emancipación no cede en su libertad, sino que aprende a vivir realmente en la multiplicidad, aceptando la diferencia, manteniendo al otro como otro, aunque parte de nosotros mismos.

Por una espacio-temporalidad plena mediante una memoria emancipadora: un futuro *est-ético*

La espacialización del tiempo es más común de lo que solemos pensar. Está inscrita en el propio lenguaje cotidiano y muy presente en el cine de ciencia-ficción. Viajar en el tiempo es posible si el pasado y el futuro se conciben como lugares físicos a los que poder desplazarse. En su breve relato *La máquina del tiempo*,

H. G. Wells crea un futuro que, más que simultáneo al presente de su narrador, es un espacio totalmente autónomo. No es ésta, sin embargo, la relación espacio-tiempo que ha interesado en estas páginas. Existe una diferencia sustancial entre identificar espacio-tiempo en una dimensión distinta y espacializar el tiempo o temporalizar el espacio. Desde mi punto de vista, ninguna de estas dos últimas opciones nos permite la *emancipación* ni como individuos ni como colectivos. Ambas implican, entre otras cosas que comentaré a continuación, una negación o bien de nuestro cuerpo o bien de nuestro espíritu. Debemos evitar caer en dualismos que a veces no son más que una estetización de problemas reales. Como hemos tenido oportunidad de reflexionar a lo largo de todo este libro, nuestra tradición de pensamiento filosófico y científico occidental distingue claramente entre materia y espíritu, cuerpo y alma. Un dualismo lleva a otro, porque refleja no una única dicotomía, sino todo un sistema de pensamiento. Así, nuestro cuerpo sería espacio y nuestra alma, tiempo. El alma es así lectora de la memoria, como ya advirtió San Agustín. Tales separaciones, sin embargo, no nos independizan de los absolutos, no nos libran de mentalidades totalitarias, no nos procuran la *emancipación*. Hay algo extremadamente atractivo en la dialéctica negativa de Adorno: no reconcilia los opuestos, no cae en la tentación de conformarse con la síntesis. Porque, ¿adónde nos lleva esto realmente? Sin apelar a un relativismo forzado, la realidad es más compleja y requiere una *est-ética* que no se contente con una dialéctica, sino con un dialogismo. Tendiendo en cuenta el contexto que vivimos hoy de desfase de temporalidades (como aquélla de la que advirtió Bloch ya en los años treinta), incapacidad ética para *vivir juntos* y desconfianza en el futuro, la pregunta a la que ahora mismo deberían llevar todas las reflexiones sobre quiénes somos, de dónde venimos y adónde vamos es la formulación y la puesta en práctica de una sociedad –un mundo– más decentemente habitable para todos. Aquello que realmente es urgente ahora es la exploración del complejo engranaje que vivimos entre espacio/tiempo, ética/estética, cuerpo/mente, imagen/verbo, heteronomía/emancipación para recuperar la ilación perdida entre nuestros deseos y esperanzas y nuestra realidad pasada e inmediata como único modo de reconquistar un futuro esperanzador. La visión de futuro nos define como especie. Se trata –lo sabemos– de nuestra propia supervivencia. Si toda contemporaneidad lleva consigo una rememoración del pasado y unas aspiraciones de futuro; si las tres categorías temporales convencionales están aquí y ahora y son una misma; si experimentamos un *continuum* temporal sin cesuras bruscas, ¿quién teme entonces el futuro?

Recientemente el diario español *El País* publicó un artículo sobre el manifiesto, difundido el 11 de julio de 2013, por las universidades de los jesuitas en España titulado "Por la regeneración democrática de la vida pública en España" (21/07/2013) y que fue remitido al presidente del gobierno, a sus ministros y a to-

dos los grupos parlamentarios. La UNIJES, agrupación de las universidades jesuitas españolas, quiso con su manifiesto "ofrecer una reflexión y expresar unas palabras sobre la necesaria y urgente regeneración de nuestra vida política". Las razones: "la situación de crisis económica y de deterioro político por la que atraviesa nuestro país y nuestra propia responsabilidad como centros universitarios (cuya misión incluye la formación de una parte de la ciudadanía, las tareas de investigación que crean conocimiento, y la proyección y divulgación de este a través del diálogo social)" (2013, 1). Desde la autocrítica y la identificación con un "humanismo cristiano pero abierto a otras sensibilidades distintas a la nuestra", palabras como "responsabilidad", "solidaridad", "ética", "vivir juntos" e incluso "pensar juntos", "humanismo nuevo" y "verdadera política" son recurrentes a lo largo de las doce páginas que ocupa el texto. El retroceso y la cerrazón conservadora alimentada por una peligrosa conjunción entre gobierno e Iglesia que empañan gravemente las maniobras del gobierno español no debería impedirnos ver en este manifiesto una iniciativa más en la defensa de valores hacia una sociedad integradora y cohesionada. Entre las propuestas para alcanzar una "auténtica política" y "cohesión social" encontramos la separación de los poderes públicos y la independencia del poder judicial, la transparencia para evitar la impunidad de la corrupción, la subordinación de los intereses particulares de cada partido político al bien común, el replanteamiento consensuado de la ordenación territorial del Estado, el fortalecimiento y la profesionalización de la administración, el desmantelamiento de la llamada "economía sumergida", la reforma del sistema fiscal al servicio de todos, el ejercicio responsable de la libertad de expresión y la libertad de información (2013, 4-7). El compromiso desde el cual la UNIJES pretende contribuir a estas propuestas consiste en que "todos los miembros de nuestras comunidades académicas –estudiantes, profesorado, personal de administración y servicios–, además de ser competentes y buenos profesionales, sean también ciudadanos conscientes y comprometidos en la construcción de una sociedad más libre, más democrática, más próspera, más solidaria y fundamentalmente más justa" (2013, 7). Si saco a colación esta iniciativa se debe a que, a pesar de la escasez de propuestas creativas y verdaderamente alternativas a la desesperanza general, surgen desde los ámbitos más dispares opiniones y soluciones, no sólo críticas o manifestaciones encolerizadas. Es importante no olvidar que el ámbito universitario, comúnmente alejado de la realidad social, empresarial y política, es también crucial en la renovación necesaria de nuestras sociedades y –del mismo modo que el artístico y cultural– debería ser tan decisivo como el político y el socio-económico, ya que sabemos que la mayoría de los análisis y propuestas sobre nuestra contemporaneidad y las cábalas sobre nuestro futuro provienen de los terrenos económico y sociológico. Una de las propuestas más recientes de este último es *Una Europa alemana*, del

sociólogo Ulrich Beck. En su libro –una suerte de llamada o advertencia que recuerda a los *¡Indignaos!* y *¡Comprometeos!* del recién fallecido Stéphane Hessel– critica la política europea en general y especialmente la alemana, como líder de la Unión, a cuya canciller llama "Merkiavelo". Beck hace una defensa a ultranza de la Unión Europea y llama a su protección y prosperidad a partir de valores humanos, solidaros y defensores de los derechos civiles, conquista europea por excelencia. Entre las propuestas alternativas a la desconfianza en la Unión por parte de la mayoría de los europeos, Beck insiste en lo que él llama la "óptica cosmopolita", es decir, "comprensión mutua" y "capacidad de ver el mundo a través de los ojos de los demás" (2012, 89). Aunque no lo exprese así exactamente, Beck propone, del mismo modo que el manifiesto de la UNIJES, una *ética del otro* como la esencia de una Europa armónicamente unida:

> La óptica cosmopolita podría ampliar la cohesión de esta Europa del conflicto. Para ello sería necesario que los alemanes particulares, por ejemplo, aprendieran a ponerse en la situación de los griegos y "ver" lo que les asusta, atormenta, enfurece, lo que piden y, no menos importante, lo que a sus ojos significa la conducta de Alemania, por qué ven en ella arrogancia, ignorancia, un nuevo imperialismo; y exige también que los griegos particulares se pongan en el lugar de los alemanes y "vean" por qué algunos les reprochan corrupción, insuficiente moral contributiva, despilfarro, etc. (2012, 90-91).

Como sociedad hemos desaprendido la capacidad de *desplazarnos* hacia el lugar que ocupa el otro. Ya que no se trata de algo intrínseco a nosotros, debemos ejercitar continuamente nuestra voluntad y responsabilidad democrática. Esa tendencia humana al bien, defendida ya por Sócrates y sostenida a lo largo de nuestra tradición de pensamiento, es de nuevo puesta en entredicho considerando los acontecimientos que vivimos hoy. Ciertamente los ideales de justicia que culminaron en Mayo del 68 y las reivindicaciones derivadas, al ser acallados duramente, dieron paso a unos "contraideales" atroces, como este capitalismo feroz que domina Occidente y parte de Oriente. Como advierte Fontana, las libertades políticas nunca se han conseguido gracias a concesiones de las clases dominantes, sino a fuerza de revueltas y revoluciones (2013, 8).

Otras alternativas para una sociedad más decente y más justa proceden de la crítica y la teoría estéticas, como la *praxis artística ecosófica* que presenta Bourriaud en una articulación "ético-política" entre el medio ambiente, lo social y la subjetividad y que también tiene como objetivo último la reconstrucción de un territorio político perdido a causa de la violencia capitalista (2008, 127). De la filosofía estética procede también el federalismo o "archipiélago utópico" que describe Jameson en *Archaeologies of the Future* (2007, 221). Su propuesta se construye al margen de la globalización e incluso la imposibilita. Se trata de un federalismo que, además

de descentralizado, carece de interconexiones, es decir, su utopía se compone de "utopías autónomas y no-comunicantes". Más que una utopía, se trataría de un proyecto perfectamente realizable, según Jameson, pues podemos identificar ejemplos ya existentes, aunque no perfectos, como la misma Europa o el sudeste asiático, articulado por una amplia variedad de idiomas y culturas con una base comercial y política. Jameson proporciona también ejemplos literarios o esbozos de teorías que anticiparon este federalismo radical: las consideraciones premonitorias de la Europa actual en *The Mediterranean and the Medirreanean World in the Age of Philip II* (1949) o la revisión de la monadología de Leibniz por parte de Deleuze (2007, 225). Las propuestas alternativas recién enumeradas, así como la práctica de una *espacio-temporalidad plena* y una *memoria emancipadora* mediante la creación y percepción artísticas son utopías factibles que contravienen la noción misma de utopía, lo cual es alentador, ya que abren de nuevo, no ya la posibilidad, sino la probabilidad de un futuro esperanzador. Aunque –como espero haber argumentado a lo largo de todas estas páginas– la misma formulación "futuro esperanzador" trae consigo complicaciones y limitaciones tanto epistemológicas como ontológicas. Jameson saca a colación la cita "el futuro como intranquilidad" o incluso perturbación (*Beunruhigung*) de Habermas –que a su vez está comentando las tesis *Sobre el concepto de historia* de Benjamin– para insistir en el daño que ha supuesto la noción de *progreso* para Occidente, ya que, sometida a una linealidad escatológica, no ha sido más que una degeneración de la conciencia moderna del tiempo abierto hacia el futuro (2007, 228). Debemos ser precavidos y no caer en el error de construir utopías que a fin de cuentas no sean más que una mera prolongación de los esquemas capitalistas. En este mismo error teme caer Jameson con su propuesta del "archipiélago utópico". Y Boym advierte lúcidamente sobre la narrativa tradicional del *progreso* que subsiste en la pretendida hipertextualidad e interacción de Internet (2001, 347). En efecto, se cree que la comunicación a través de Internet es libre, democrática y ajena a barreras físicas, pero toda profusión de información requiere siempre de una interpretación y ésta parte de la conciencia, del trabajo de nuestro pensamiento ligado a esquemas convencionales. El medio condiciona el mensaje, es cierto, pero su descifre reside siempre en última instancia en su recepción. Sea como sea, lo esencial desde mi punto de vista respecto a nuestras esperanzas y visiones de futuro es no considerar el futuro como *futuro*, es decir, como una cesura con respecto al pasado y al presente. Sólo puede librarnos de la condenada repetición histórica un planteamiento distinto del transcurso del tiempo y de sus categorizaciones. El capitalismo se fundamenta en un incremento progresivo de las ganancias y en la creciente distancia entre distintos colectivos sociales, ricos y pobres. Si es cierto que en este momento el crecimiento está dejando paso a una regresión –como hemos visto que advierte Fontana–, ésta también

opera en el terreno de las conquistas sociales. Si ninguna mejora social se ha conseguido sin lucha –sin sangre– es crucial darnos cuenta de que la concienciación social es el único modo de lucha:

> Pero la formación de la conciencia de los seres humanos depende en gran medida de su capacidad de comprensión de la realidad social en que viven, y esta se encuentra hoy estrechamente condicionada por una información que se recibe esencialmente a través de los medios de comunicación de masas, que se dedican a difundir una visión conformista, tal como conviene a los intereses de sus propietarios (Fontana 2013, 19-20).

Muñoz Molina, por su parte, hace hincapié en lo mismo:

> Lo natural es exigir límites a los demás y no aceptarlos en uno mismo. [...] Lo natural es la barbarie, no la civilización, el grito o el puñetazo y no el argumento persuasivo, la fruición inmediata y no el empeño a largo plazo. Lo natural es que haya señores y súbditos, no ciudadanos que delegan en otros, temporalmente y bajo estrictas condiciones, el ejercicio de la soberanía y la administración del bien común. Lo natural es la ignorancia: no hay aprendizaje que no requiera un esfuerzo y que no tarde en dar fruto. Y si la democracia no se enseña con paciencia y dedicación y no se aprende en la práctica cotidiana, sus grandes principios quedan en el vacío o sirven como pantalla a la corrupción y a la demagogia (2013, 103).

Antes de preocuparnos o de *intranquilizarnos* por nuestro futuro deberíamos asegurarnos de que estamos en condiciones de ser en soledad, de pensar por y *con* nosotros mismos y de entablar un diálogo concienzudo con los otros. El ejercicio de emancipación es –pienso– una forma de concienciación poderosa. Sólo puede tener lugar en una plenitud que implica la superación de dicotomías tradicionales, especialmente la oposición del espacio y del tiempo y de la ética y la estética. En este contexto, ¿qué significaría un "futuro *est-ético*"? El propio término encierra una contradicción, pues desgaja el futuro de las otras categorías temporales (del mismo modo que la memoria no puede encerrarse en el pasado, sino que atraviesa todos los tiempos), lo que supone caer de nuevo en dicotomías y delimitaciones reduccionistas. Deberíamos evitar enunciaciones tan vacuas por embrolladas como la de que sentimos "nostalgia, no del futuro pasado, sino del futuro presente" (Molinuevo 2006, 55). Tales combinaciones terminológicas –todas tomadas de Koselleck– no son más que una perpetuación de un esquema teleológico difícil de superar. Así pues, corrigiendo la formulación "futuro *est-ético*" que también puede llevar a error, debería decir *espacio-temporalidad est-ética* como único modo de vida y pensamiento para ejercitar la *emancipación*. Este proceso no supone la superación de todas las contradicciones, sino más bien la aceptación de las mismas. Insisto: el otro, que sería nuestra contradicción más intrínseca, permanece como *otro*. La de-

mocracia, la justicia, se fundamentan en la diferencia entre las personas individuales, pero en su igualdad social dentro del colectivo.

Un futuro alternativo a la desigualdad social, la dificultad de entendimiento entre culturas distintas y la exclusión del otro debe construirse colectivamente. No hay modo de que la individualidad o el egoísmo de unos pocos estén en condiciones de trazar la pauta venidera. Tampoco es así en el presente, ni ha sido así en el pasado: en el momento en que los colectivos –las masas– han querido terminar con la tiranía de unos pocos privilegiados o poderosos sin escrúpulos han comprobado que efectivamente la heteronomía responde a menudo a un olvido de la propia capacidad y voluntad de autodeterminación. No es difícil ver en la *emancipación* un deseo compartido por la inmensa mayoría de las personas. El reto es, sin embargo, concienciarnos de que debemos practicarla junto a los otros y para los otros. De ahí que a lo largo de todas estas páginas haya planteado la emancipación a través de la memoria –del arte memorialista– rehuyendo la unificación o reunión de memorias en un discurso homogéneo para todos y haya propuesto un entendimiento entre memorias diversas y transnacionales a través del sentimiento de reconocimiento del otro y de nosotros en el otro. Se trata de un sentimiento universal, cuyo alcance depende de su concienciación y ejercicio. El arte que he comentado en estas páginas aspira fundamentalmente –como hemos visto– a la toma de conciencia individual y colectiva a la vez mediante una recepción activa que no se acomode en las dicotomías ni en los discursos hegemónicos. Si el progreso nos obliga a mirar hacia delante, la crisis nos obliga a mirar atrás, a volver sobre nuestros pasos y llevarnos las manos a la cabeza por no haber sido capaces de prever el desastre. En el presente de hace una década más o menos era ya posible detectar indicios de la catástrofe que se cernía sobre nosotros, aunque "nadie" supo verlos o nadie los buscó. La prospectiva es una ciencia que ha ganado bastante popularidad últimamente, aunque ya desde las primeras culturas el ser humano ha buscado anticiparse al futuro, da lo mismo si éste se encontraba en las entrañas de un cordero, en el vuelo de un ave o en patrones detectados por computadora. El término *premediation* (*Prämediation*), acuñado por Astrid Erll, viene precisamente a señalar esquemas presentes en medios existentes que perfilan experiencias futuras (2008, 392). Uno de los mejores medios auguradores de futuro con los que cuenta nuestra cultura es el arte, ya que siendo la puesta en práctica más libre de nuestra imaginación, anticipa nuestros deseos y ensoñaciones, también nuestros temores y angustias. *El vano ayer* y *Una misma noche*, las *Pictures of Garbage*, las *Sillas vacías del Palacio de Justicia*, *Reflection of the Past* y *Over the Continents*, *Der Vorhang* y *Das Neue*, *La fragilidad de la memoria* y *La sangre de las promesas* constituyen –como pienso que hemos tenido oportunidad de ver– una muestra evidente de un arte que, mediante la conjunción de su ética y su estética y de su espacialidad y temporalidad, estimula el ejercicio de

una *memoria emancipadora*. En este concepto –y en su práctica– se dan al encuentro la voluntad de mejora –inherente en el ser humano– y la concienciación de que habitamos una temporalidad múltiple en la que pasado-presente-futuro no se hallan separados mediante cesuras que marcan etapas. Nuestros recuerdos, experiencias y expectativas forman continuamente parte de nosotros, nos constituyen y suceden simultáneamente. Librándonos de esquemas narrativos prefijados, como el del avance teleológico y progresivo del tiempo histórico, podemos darnos a otros que ya existen, ya están presentes en el arte contemporáneo más radical e innovador. Deleuze y Guattari eran de la opinión de que la política debería pensarse como un *rizoma* y así el arte, la filosofía, la ciencia y las luchas sociales se conectarían unas con otras de manera horizontal, sin que ninguna se impusiera sobre la otra (León, 2011). ¿Utopía o realidad factible? Si consideramos el arte una realidad, o al menos parte de nuestra realidad, entonces tales propuestas ya han sucedido y continúan sucediendo como evidencia de que contamos con respuestas y posibilidades de vida que nosotros mismos somos capaces de imaginar y de poner en práctica en la pequeña escala de una novela, una escultura, una película, una pintura o una realización escénica. No se trata de una capacidad banal, sino de una fuerza poderosa tan intrínseca en los seres humanos como la violencia.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1984.

—. "La crítica de la cultura y la sociedad". *Obras completas en veinte tomos*, Rolf Tiedemann (ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997: 11-30.

—. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

—. /Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007.

Agacinski, Sylviane. *El pasaje: tiempo, modernidad y nostalgia*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2009.

Arendt, Hannah. *La vida del espíritu*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2002.

—. *La promesa de la política*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008.

Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

—. *Poética*. Madrid: Istmo, 2002.

—. *Ética a Nicómaco*. Buenos Aires: Tecnibook Ediciones, 2011.

Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory". *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*, A. Erll/A. Nünning (eds.). Berlin: Walter de Gruyter, 2008: 109-118.

Bajtín, Mijaíl. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

—."El autor y el héroe en la actividad estética". *Criterios*, nº. 31, 1994: 109-130.

—. *Hacia una filosofía del acto ético*. Barcelona: Anthropos, 1997.

—. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus, 2000.

—. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 2003.

BARTHES, Roland. *Investigaciones retóricas I: La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

BECK, Ulrich. *Una Europa alemana*. Barcelona: Paidós, 2012.

BENJAMIN, Walter. "Sobre el concepto de historia". *Estética y política*, T. J. Bartoletti y J. Fava (eds.). Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009: 135-158.

BERGSON, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2010.

BORGES, Jorge Luis. "El Aleph". *El Aleph*, Teodosio Fernández (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1998: 189-212.

BOURRIAUD, Nicolas. "Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica". *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, M. A. Hernández-Navarro (ed.). Murcia: Cendeac, 2008: 17-34.

—. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

—. "Altermodern". *Altermodern Tate Triennial*. London: Tate Publishing, 2009: 11-24.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BRIZUELA, Leopoldo. *Una misma noche*. Alfaguara: Madrid, 2012.

—. "Entrevista en Radio Televisión Española", <http://www.youtube.com/watch?v=t5oFWXBDOK0>, 2012.

BUNDGÅRD, Ana. "Registros de la imaginación utópica en la ficción memorialista española actual: *El lápiz del carpintero, Soldados de Salamina y Anatomía de un instante*". *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, H. Lauge Hansen/J. C. Cruz Suárez (eds.). Bern: Peter Lang, 2012: 107-123.

CALASSO, Roberto. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona: Anagrama, 2006.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1992.

—. "El conde de Montecristo". *Todas las cosmicómicas*. Madrid: Siruela, 2007: 258-269.

DELEUZE, Gilles. *Difference and Repetition*. London/New York: Continuum, 2004.

ECO, Umberto. "Times". *The Story of Time*, Kristen Lippincott (ed.). London: Merrell Holberton Publishers, 1999.

ERLL, Astrid. "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory". *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*, A. Erll/A. Nünning (eds.). Berlin: Walter de Gruyter, 2008: 389-398.

FABER, Sebastiaan. "La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)". *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. P. Álvarez-Blanco/T. Dorca (eds.). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010: 101-110.

Fernández López, J. A. "En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe". *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº. 48, <http://serbal.pntic.mec.es/A Parte Rei/>, 2006.

Fontana, Josep. *El futuro es un país extraño. Una reflexión sobre la crisis social de comienzos del siglo xxi*. Barcelona: Pasado & Presente, 2013.

Gamoneda, Amelia. "Recuerdos y otras ficciones. De la neurobiología a la escritura autobiográfica (Carrère y Vila-Matas)". *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, D. González Martín/J. C. Cruz Suárez (eds). Bern: Peter Lang, 2014.

García Cárcel, Ricardo. *La herencia del pasado. Las memorias históricas de España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

Goyes Narváez, Julio César. "Poesía y filosofía. Fronteras de la verdad y el conocimiento". *Logos*, nº. 13, 2008: 89-98.

Hackl, Erich. "El caso 'Sefarad'. Industrias Y Errores Del Santo De Su Señora". *Lateral*, nº. 78, <http://www.circulolateral.com/revista/tema/078ehackl.htm>, 2001.

Hałas, Elżbieta. "Time and Memory: A Cultural Perspective". *Trames*, vol. 14, nº. 4, 2010: 307-322.

Hassan, Ihab. "Toward a Concept of Postmodernism". *Postmodernism: A Reader*, Thomas Docherty (ed.). New York: Columbia University Press, 1993: 146-156.

Hofmann, Werner. "New Roles for Space". *Neo Rauch*, Hans-Werner Schmidt (ed.). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010: 39.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, vol. 29, nº. 1, 2008: 103-128.

Huyssen, Andreas. *Present pasts. Urban Palimpsest and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

—. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2010.

Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London/New York: Verso, 2007.

Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Kavanaugh, Leslie. "The Time of History/The History of Time". *Chrono-topologies. Hybrid Spatialities and Multiple Temporalities*. Amsterdam/New York: Editions Rodopi, 2010: 91-124.

Knudsen, Stephen. "Beyond Postmodernism. Putting a Face on Metamodernism Without the Clichés". *Artpulse*, vol. 4, nº. 14, <http://artpulsemagazine.com/beyond-postmodernism-putting-a-face-on-metamodernism-without-the-easy-cliches>, 2013.

Koselleck, Reinhart. *Futures Past: on the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press, 2004.

LAUGE HANSEN, Hans. "Auto-Reflection on the Processes of Cultural Re-Memoration in the Contemporary Spanish Memory Novel". *War. Global Assessment, Public Attitudes and Psychosocial Effects*, Nathan R. White (ed.). New York: Nova Science Publishers, 2013: 87-122.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.

LEÓN, Eduardo Alberto. "Gilles Deleuze y el psicoanálisis". *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, (2011), <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.

LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000.

—. "Ética como Filosofía Primera". *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº. 43, (2006), <http://serbal.pntic.mec.es/A Parte Rei/>.

LÓPEZ EIRE, Antonio. *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

LIIKANEN, Elina. "Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo". *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, H. Lauge Hansen/J. C. Cruz Suárez (eds). Bern: Peter Lang, 2012: 43-53.

LUHMANN, Niklas. *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

LYOTARD, Jean-François. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo.* Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 2001.

MARGALIT, Avishai. *The Ethics of Memory*. London: Cambridge University Press, 2002.

MOLINUEVO, José Luis. *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

MONTOYA, José. "Lo verosímil en la ética de Aristóteles: una aporía en el vocabulario filosófico griego". *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, nº. 27, 2007: 177-184.

MOUAWAD, Wajdi. *Litoral*. Oviedo: KRK, 2010.

MUDROVIC, María Inés. *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*. Madrid: Akal, 2005.

MUNIZ, Vik. Web oficial: <http://www.vikmuniz.net/>.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. "El caso Hackl. El autor de Sefarad Responde". *Lateral*, nº. 79/80, 2001: 6-7.

—. *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral, 2013.

Platón. *Fedón. Fedro.* Madrid: Alianza Editorial, 1998.
—. *La República.* Madrid: Akal, 2008.
Prado, Benjamín. *Mala gente que camina.* Madrid: Santillana, 2006.
Prigogine, Ilya/Stengers, Isabelle. *Entre el tiempo y la eternidad.* Madrid/Buenos Aires: Alianza Editorial, 1991.
Rancière, Jacques. "The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy". *New Left Review*, nº. 14, 2002: 133-151.
—. "The Politics of Literature". *Substance*, vol. 33, nº. 1, 2004: 10-24.
—. "Pensar entre disciplinas". *Educar (sobre) impresiones estéticas.* G. Frigerio / G. Diker (eds). Buenos Aires: Del Estante Editorial, 2007: 283 ss.
—. *The Future of the Image.* London: Verso, 2009.
RCLA. *Piecing Together the Fragments: An Ethnography of Leadership for Social Change in North Central Philadelphia 2004-2005 The Village of Arts & Humanities (VAH)*, <http://wagner.nyu.edu/leadership/tools/files/EthnographyPiecing TogethertheFragments.pdf>, 2009.
Reyes Mate, Manuel. "Tierra y huesos. Reflexiones sobre la historia, la memoria y la 'memoria histórica'". *La herencia del olvido.* Madrid: Errata Naturae, 2008: 149-176.
—. "Introducción: El olvido del mundo de la vida y el recuerdo del fundamento humano de la ciencia". *Invitación a la fenomenología*, Edmund Husserl. Paidós: Barcelona, 2010: 9-32.
Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
—. "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado". *Historizar el pasado vivo en América Latina.* Anne Pérotin-Dumon (ed.), <http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php>, 2007.
Rigney, Ann. "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans". *Poetics Today*, vol. 25, nº. 2, 2004: 361-396.
Romero Cuevas, José Manuel. "La historia conceptual como crítica". *Devenires*, vol. X, nº. 19, 2009: 84-101.
Rosa, Isaac. *El vano ayer.* Barcelona: Seix Barral, 2004.
Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization.* Stanford: Stanford University Press, 2009.
San Agustín. *Confesiones.* Madrid: Alianza Editorial, 2011.
Saramago, José. "Literatura y transformación social". *Revista Psicogente*, nº. 11, 2003: 65-69.
Semprún, Jorge. *La escritura o la vida.* Barcelona: Tusquets Editores, 2011.
Spregelburd, Rafael. "Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes". *Pausa*, nº. 24, 2006: 17-30.

UNIJES. *Por la regeneración democrática de la vida pública en España*, <http://issuu.com/gonell/docs/unijes_declaracio__n>, 2013.

URVINA SAVELLI, Ana Vanessa. *Correspondencias Arte-Literatura: una visión panorámica en el siglo XX*. València: Universitat Politècnica de València, 2008.

VERMEULEN, Timotheus/VAN DEN AKKER, Robin. "Notes on Metamodernism". *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677>, 2010.

VV. AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Miguel Ángel Hernández-Navarro (eds.). Murcia: Cendeac, 2008.

VV. AA. *Neo Rauch*, H-W. Schmidt/B. Schwenk (eds.). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010a.

VV. AA. *Schiller, arte y política*. A. Rivera García (ed.). Murcia: Universidad de Murcia, 2010b.

WERTSCH, James. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

WINTER, Ulrich. "Images of Time: Paradigms of Memory and the Collapse of the Novel of Contemporary History in Spain (2000-2010)". *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century*, L. Martin-Estudillo/N. Spadaccini (eds.). *Hispanic Issues On Line,* <http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/01_WINTER_MAID.pdf>, 2012: 12-34.

Índice onomástico

A
Abramović, Marina: 16, 36, 37, 39, 40, 44, 46, 62, 65, 106, 120
Adorno, Theodor: 29, 33, 34, 38, 39, 40, 44, 71, 72, 94, 129, 162, 169
Agacinski, Sylviane: 111
Arendt, Hannah: 13, 19, 21, 22, 24, 25, 46, 64, 65, 80-82, 86, 88, 126, 127, 134, 140, 143, 151
Aristóteles: 21, 24, 25, 32, 57, 58, 81, 111, 124
Assmann, Jan: 125, 135, 156, 157

B
Bajtín, Mijaíl: 16, 45, 47, 48, 89, 90, 92, 104, 106, 109, 110
Barthes, Roland: 19
Beck, Ulrich: 164
Benjamin, Walter: 23, 38, 64, 69, 94, 95, 96, 109, 165
Bergson, Henri: 80, 81, 98, 124, 127, 128, 131, 132
Borges, Jorge Luis: 139
Bourriaud, Nicolas: 17, 47, 70, 73, 79, 92, 149, 164
Boym, Svetlana: 51, 125, 126, 136, 165
Bundgård, Ana: 136
Brizuela, Leopoldo: 99, 100, 103, 106-109, 120, 146, 148

C
Calasso, Roberto: 64
Calvino, Italo: 33, 49-52, 63, 69, 107, 123, 124

D
Deleuze, Gilles: 92, 100, 113, 129, 131, 132, 134, 148, 159, 165, 168

E
Eco, Umberto: 80, 81, 83
Erll, Astrid: 135, 136, 139, 140, 157-159, 167

F
Faber, Sebastiaan: 158, 159
Fontana, Josep: 133, 164-166

G
Gamoneda, Amelia: 130
García Cárcel, Ricardo: 70
Goyes Narváez, Julio César: 18

H
Hackl, Erich: 43-45
Hassan, Ihab: 71
Hofmann, Werner: 113, 120
Hirsch, Marianne: 139
Huyssen, Andreas: 70, 74, 79, 89, 90, 93, 94, 125, 130, 131

J
Jaar, Alfredo: 9, 75, 77, 78
Jameson, Fredric: 125, 126, 133, 134, 164, 165

K
Kant, Immanuel: 29, 32, 33, 59, 129
Kavanaugh, Leslie: 79, 96-98, 131
Knudsen, Stephen: 74, 75
Koselleck, Reinhart: 93, 95, 96, 98, 99, 103, 105, 125, 166

L
Lauge Hansen, Hans: 136

Lehmann, Hans-Thies: 70
León, Eduardo Alberto: 168
Lessing, Gotthold Ephraim: 78, 110, 111
Levi, Primo: 62, 127, 140
Lévinas, Emmanuel: 34, 92, 156
Liikanen, Elina: 136, 139
López Eire, Antonio: 20
Luhmann, Niklas: 103-105

M
Margalit, Avishai: 35, 152, 153
Ming, Hu: 9, 49, 50
Molinuevo, José Luis: 72, 82, 83, 142, 143, 153, 166
Montoya, José: 57
Mouawad, Wajdi: 153-155
Muniz, Vik: 9, 23, 26- 29, 32, 36, 39, 62, 65, 89, 90, 99, 120, 151
Muñoz Molina, Antonio: 43, 44, 166

P
Platón: 16-22, 32, 34, 38, 63-65, 125, 151, 159
Prado, Benjamín: 50, 52, 53, 55, 58, 59, 62, 136
Prigogine, Ilya: 107

R
Rancière, Jacques: 19, 25, 51, 53, 104, 141-143, 145
Rauch, Neo: 9, 99, 110, 112, 113, 115, 117-121, 134, 137
Reyes Mate, Manuel: 126, 127
Ricoeur, Paul: 35, 121
Rigney, Ann: 159, 160
Romero Cuevas, José Manuel: 95, 96
Rosa, Isaac: 50, 60-62, 99, 106, 108, 109, 120, 121, 136, 146
Rothberg, Michael: 151-153

S
Salcedo, Doris: 9, 86-90, 120
San Agustín [Hipona, Agustín de]: 29, 81, 82, 91, 96, 121, 123, 125, 127, 128, 162
Saramago, José: 41-45, 52
Semprún, Jorge: 55, 62
Shiota, Chiharu: 9, 83-86, 88-90, 120, 137

Spregelburd, Rafael: 134, 156
Stengers, Isabelle: 107

U
Urvina Savelli, Ana Vanessa: 91

V
Van den Akker, Robin: 71, 73, 75, 78, 79, 89
Vermeulen, Timotheus: 71, 73, 75, 78, 79, 89

W
Wertsch, James: 135
Winter, Ulrich: 138, 139

Y
Yeh, Lily: 9, 23-26, 28, 29, 31, 32, 35, 151

Diana González Martín es doctora en Artes Escénicas (Institut del Teatre y Universitat Autònoma de Barcelona). Actualmente trabaja como asistente científica en el Departamento de Comunicación y Cultura de la Universidad de Aarhus (Dinamarca), en donde completó una especialización posdoctoral sobre estudios de memoria cultural. Es coeditora del volumen *La memoria novelada II: Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española* (2013).

Emancipación, plenitud y memoria. Modos de percepción y acción a través del arte explora el significado de lo que comúnmente denominamos 'arte político' mediante una comparación de distintas manifestaciones artísticas –instalación, teatro y arte de la performance, pintura y literatura– que abordan la memoria de pasados violentos sufridos por diversas sociedades del mundo, como son las de Argentina, Chile, Colombia, Brasil, España y Alemania. Asimismo, propone un significado amplio del 'arte memorialista' entendiéndolo no solo como aquel que da cuenta del recuerdo y testimonio de la brutalidad y el horror perpetuados por guerras y dictaduras militares, sino que integra también la rememoración de cualquier transformación social que aspira a pasar de la injusticia a la justicia, de la indecencia a la decencia, y que es artísticamente exigente.

Esta indagación propone la noción de 'memoria emancipadora' como herramienta hermenéutica para el entendimiento tanto del arte contemporáneo como de culturas y sociedades del presente mediante la conjunción entre ética y estética, tradicionalmente estudiadas en disciplinas separadas.

RICE

9 788484 899075

los ojos en las manos